Mus.th.3040

Gesang und Oper.

Kritisch-didaktische Abhandlungen

in zwanglosen Heften.

Herausgegeben

von

Maria Heinr. Schmidt.

Drittes Heft.

Magdeburg,
Verlag der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung.
1862.

Gesang und Oper.

Kritisch-didaktische Abhandlungen

in zwanglosen Heften.

Herausgegeben

von

Maria Heinr. Schmidt.

Drittes Heft.

Magdeburg,
Verlag der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung.
1862.

BIBL. TOTTUSCA

Wenn der allgemeine Zustand einer Kunst von ihrer Lehre abhängig ist, so fällt uns zunächst die Pflicht zu, der Gesanglehre eine eingehende Betrachtung zu widmen, da ich in meiner Darstellung unsrer heutigen Gesangzustände die Ueberzeugung ausgesprochen habe, daß dieselben nicht nur weit hinter der Entwickelung anderer Musikzweige zurückgeblieben, sondern auch ohne diesen Vergleich überhaupt der unerfreulichsten Art sind. Sollen also diese Blätter ihrem beabsichtigten Zwecke, der Förderung des Gesanges und der Oper zu dienen, nachkommen, so müssen wir uns zuvörderst Klarheit über die wichtigsten Elemente und Bedingungen der Gesanglehre zu verschaffen suchen und Fingerzeige angeben, wodurch nach unsrer Meinung das Bessere erreicht werden kann. In keinem Zweige der musikalischen Kunst nämlich herrscht in Beziehung auf die Lehre eine ähnliche Verwirrung und ein solcher Mangel an Uebereinstimmung, als in der Gesanglehre, und doch ist gerade sie am wenigsten geeignet, sehr abweichende Methoden zuzulassen, weil die Natur uns selbst den Weg vorzeichnet, den sie am einfachsten und zweckmäßigsten zu nehmen hat. Indem ich nun den Versuch unternehme, in der Gesanglehre eine förderliche Verständigung anzubahnen, bemerke ich zugleich, daß ich keineswegs der eitlen Meinung lebe, als ob ich davon das Beste, oder nur das Bessere, wüßte und in meinen Ansichten unfehlbar sei. Im Gegentheil! es kann nicht leicht Jemand zugänglicher für eine höhere Einsicht sein als ich, sobald sich dieselbe nach sorgfältiger Prüfung in mir zur Ueberzeugung erheben läßt. Möchten daher auch die Sachkundigen es weder unter ihrer Würde, noch für ein Unnöthiges halten, ihre abweichenden Meinungen in diesen Blättern niederzulegen, damit durch gegenseitige Erörterungen endlich eine Verständigung über die wichtigsten Grundzüge einer ebenso herrlichen als verwahrlosten Kunst näher gebracht

werde, denn erreicht wird sie wohl schwerlich, so wenig in diesen Blättern wie überhaupt. Die dringendste Nothwendigkeit einer solchen Verständigung wird Niemand verkennen, der einer klaren Erkenntniß der herrschenden Gesangszustände fähig ist.

Der erste wichtige Zwiespalt, auf den wir in unserer Gesanglehre stoßen, ist, daß die Einen der Tradition der Italiener folgen, während die Andern nach deutscher Selbständigkeit streben. Ohne uns sofort für eine dieser Richtungen entschieden auszusprechen, wollen wir uns erst klar zu machen suchen, welche Aufgabe die Gesanglehre überhaupt hat. Diese zerfällt in einen rein technischen und in einen künstlerischen Theil, und schließt der erste die möglichste Entwickelung der Stimmen in allen guten und schönen Eigenschaften, der letzte Alles, was zu einem musikalischen und kunstvollen Vortrag gehört, in sich. Bei der Tonbildung aber haben wir wiederum zu fragen: ob sich diese auf naturgemäßem Wege erreichen läßt, oder ob es dazu wundersamer Geheimmittel bedarf, welche nur durch traditionelle Ueberlieferung erworben werden können? Auf die letzte Frage dürfen wir ohne jeglichen Scrupel mit „Nein" antworten. Die Stimme ist ein uns von der Natur geschenktes Gut und ohne alle Arcana auf naturgemäße Weise zu cultiviren. Die Kunst des Lehrers aber besteht darin, die Stimmen in ihrer eigenthümlichen Beschaffenheit richtig zu erkennen und nicht nur jene, welche von Haus aus möglichst normal gebildet sind, zur erreichbaren Entwickelung zu fördern, sondern auch anomale Abweichungen und Defecte zu corrigiren, um solche Stimmen demselben Ziele zuzuführen. Die Hülfsmittel, welche den Lehrer hierbei unterstützen, sind einentheils die bereits von Anderen gewonnenen Resultate in der Methodik der Tonbildung, und anderntheils seine eigene Erfahrung. Der Letzteren, sowie der eigenen practischen Fertigkeit, muß freilich das Wichtigste überlassen bleiben, denn die unendliche Vielfältigkeit in der Bildung der menschlichen Stimmorgane macht eine für alle Fälle ausreichende Lehrmethode durch Ueberlieferung unmöglich. Diese kann nur die allgemeinen Grundzüge dem Lehrer bieten und es müssen alle Specialitäten, welche in das Gegebene nicht passen, seiner sicher gehenden Erkenntniß und seiner Erfahrung anheimgestellt werden. Hieraus ergiebt sich schon von selbst, daß weder die Tradition der alten Italiener, noch irgend eine andere für einen zweckmäßigen Unterricht, der alle Stimmen zu ihrer möglichen Ausbildung zu führen vermag, genügen kann.

Wohl muß anerkannt werden, daß in Italien bereits eine hochbewunderte Gesangskunst blühte, als wir in Deutschland von einer solchen noch nichts wußten, und daß den Lehren eines Pistochi, Bernacchi, Feo, Porpora, und Andern das große Verdienst zuzuschreiben ist, diese Blüthezeit eines edlen Gesanges hervorgerufen und gefördert zu haben. Einentheils ist aber das, was damals war, jetzt nicht mehr, wie es die heutige Gesangscultur in Italien zur Genüge beweist, und dann vermochten auch die größten Meister nicht anders als auf naturgemäßem Wege Stimmen und Schüler zu bilden, und mußten bei Letzteren neben ausreichenden Mitteln und Fähigkeiten den ausdauerndsten, zähesten Fleiß finden. Was aber den Italienern zu jener Zeit gelang, das kann einem Volke nicht unerreichbar bleiben, dessen Forschungsgeist aller Dinge Wesen auf den Grund zu kommen trachtet.

Daher halte ich auch die noch vielfach behauptete Meinung, als ob nur die italienische Gesangmethode im Stande sei, kunstgerechte Sänger zu bilden, für ein ebenso schwächliches als unwürdiges Vorurtheil. Zudem ist es mit der Tradition der alten berühmten Gesanglehre eine eigene Sache, denn wenn diese sich in ihrem Mutterlande nicht hat rein erhalten können, so möchte sie vollends seit ihrer Verpflanzung nach Deutschland so viele Umwandlungen erfahren haben, daß von ihrer Ursprünglichkeit nicht viel mehr übrig geblieben ist. Aber gesetzt auch, sie wäre wirklich als rein erhaltenes Erbe in den Besitz deutscher Gesanglehrer gekommen, wie sich dessen Manche rühmen, so wird sie dennoch ein todter Schatz, eine nutzlose Reliquie bleiben, wenn der Besitzer nicht noch nebenbei die unerläßliche Gabe hat, die menschliche Natur in ihren unendlich verschiedenen Varietäten zu erkennen und zweckentsprechend zu behandeln. Endlich aber kann ein solches überkommenes Wissen sich selbstverständlich lediglich auf die technische Behandlung der Stimmen beschränken, und ohne die Wichtigkeit desselben im Mindesten unterschätzen zu wollen, darf doch auch nicht unberücksichtigt bleiben, daß Alles, was zum höheren musikalischen, künstlerisch geschmack- und gefühlvollen Vortrag gehört, der eigenen Befähigung des Lehrers überlassen bleiben muß. Da nun unsre ganze deutsche Musikrichtung eine von der italienischen gänzlich verschiedene ist, unsre Sprache einer anderen Behandlungsweise unterliegt, als die italienische, und unser Vortrag anderen Zielen zustrebt, als der der Italiener, so könnte es auch leicht kommen, daß ein in Italien oder

nach italienischer Methode gebildeter deutscher Sänger weder in Beziehung auf die Aussprache, noch auf den Vortrag, den vaterländischen Anforderungen zu entsprechen vermöchte. Der eingeborne Italiener wenigstens, und wenn er auch in seiner nationellen Manier noch so tüchtig ist, wird uns selten im Vortrage ächt deutscher Musik vollständig befriedigen.

Darum weg mit der gedankenlosen Nachbeterei, als ob die Italiener noch bis zur Stunde einzig und allein um das Geheimniß wüßten, Stimmen und Sänger zu bilden; weg mit dieser armseligen Koketterie, welche die italienische Methode zum Aushängeschild macht, um damit eine bessere Meinung für sich zu gewinnen: der menschliche Organismus ist hier nicht anders beschaffen, als in Italien und die Erkenntniß desselben wird uns bei redlichem Wollen und Streben nicht minder gelingen, als man dort sich dessen rühmt. Laßt uns vor allen Dingen erst selbständig werden und auch in diesem Punkte soviel künstlerisches Ehrgefühl in uns erwecken, daß wir uns darin nicht ferner einer Nation unterordnen, der wir in allen übrigen Zweigen der musikalischen Kunst so weit überlegen sind, überlegen in Ernst und Tiefe, in höherer Kunstanschauung, und in Allem, wodurch die Pflege und die Ausübung der Musik geadelt, zu hohem Werthe und zu einer der segensreichsten Wohlthaten des Himmels erhoben wird. Laßt uns nur den Götzendienst vor dem rohen Naturalismus erst einstellen und den Begriff, was ein Kunstgesang eigentlich ist, zu allgemeinerem Bewußtsein bringen; laßt uns die Componisten erst veranlassen, ein wenig mehr Notiz von den unwandelbaren Gesetzen der menschlichen Stimme zu nehmen und das Recht des Sängers zu achten, und endlich laßt uns die angehenden Sänger erst zwingen, mit höherem sittlichen Ernst und edleren Motiven einer schönen Kunst nachzustreben, um sich ihrer würdig zu zeigen: dann wird auch weder die Wissenschaft, noch die Kunstlehre fehlen, um solchen Bestrebungen ausreichende Unterstützung zu bieten, und das erkannte Bedürfniß sicherlich Institute ins Leben rufen, welche dem edlen Gesange ausschließlich eine ausgedehnte Pflege und eine fördernde Methode zu Theil werden lassen.

Wenn ich aber, gestützt auf jene Ansicht, daß sich die Ausbildung der Stimmen auf naturgemäßem Wege vollzieht, gegen jede ausschließliche Autorität der italienischen Gesangschule auf entschiedenste Weise protestire, so bin ich doch ebenso weit davon ent-

fernt, Jenen das Wort zu reden, welche alle alten brauchbaren Erfahrungen geringschätzig verachten und selbstgefällig meinen, ihre Entdeckungen erst hätten das Fundament zu einer einzig wahren Gesangmethode gelegt.

Es ist kaum der Mühe werth, solcher Anmaßung mit Gründen entgegenzutreten, denn eine jede Kunst und Wissenschaft hat sich allmälig entwickelt und ein jeder Fortschritt darin hat auf bereits Vorgefundenes weiter gebaut und dasselbe zu gedeihlicher Erweiterung benutzt. Die glänzenden Resultate, welche die alten Italiener mit ihrer Methode erzielten, gänzlich unberücksichtigt zu lassen und jene Gesetze, nach welchen sie ihre Stimmen bildeten und die für alle Zeiten, als in der Natur begründet, ihr Recht behaupten werden, hochmüthig zu ignoriren, ist nichts als eine eitle Thorheit.

Muß auch das Verdienst der alten Italiener um die Gesanglehre dahin beschränkt werden, daß sie uns Deutschen darin vorangeschritten — denn gefunden hätten wir sie sicherlich auch ohne fremde Hilfe —, so ist dadurch ihr Verdienst ebensowenig geschmälert, wie wir der Dankbarkeit gegen sie enthoben sein können, denn, was wir erben, brauchen wir nicht erst mühevoll zu erwerben.

Die neuen Propheten der Gesanglehre sind jedenfalls zu exclusiv, wenn sie nicht nur das uns Ueberkommene, sondern auch die Leistungen ihrer Zeitgenossen mit Geringschätzung behandeln und allein das einzig Wahre gefunden zu haben glauben. Dabei leisten sie selbst — natürlich nach ihrer eigenen Mittheilung — nicht allein das Wunderbarste in der practischen Ausübung der Gesangskunst, sie verpflichten sich auch, aus jeder Kehle zwei bis drei Octaven Stimme herauszubilden und jeden musikalischen stultus zum Kunstsänger zu machen.

Wie trügerisch solche Vorspiegelung ist, wird jedem Unbefangenen einleuchten. Die Natur schafft in dem Organismus der Stimme nicht seltener die wunderlichsten Abarten und defecte Zustände, als in allen übrigen Functionen des menschlichen Körpers, und so wenig alle Blinde sehend, alle Taube hörend, alle Krüppel gerade, alle Dumme klug zu machen sind, so wenig ist aus einer von der Natur verwahrlosten Kehle eine zu künstlerischer Ausübung fähige Stimme zu ziehen, noch das mangelnde musikalische Talent einem Menschen einzuimpfen, wenn auch der Kunst des Lehrers und der Geduld des Schülers Manches möglich werden mag. In Beziehung auf ein übereinstimmendes System deutscher Gesanglehre

aber sind diese Wunderthäter von entschieden nachtheiligem Einfluß, indem sie die Verwirrung in derselben in einer Weise vergrößern, daß an eine wünschenswerthe Lösung nicht sobald zu denken ist; denn ein Jeder findet Unmündige, die seinen Behauptungen willig Glauben schenken und wodurch sich die verschiedenen Richtungen noch weiter klüften. Stehen doch ihre Lehren in dem schreiendsten Gegensatz zueinander; denn während der Eine die Tonbildung nur nach physiologischen Gesetzen, welche sich auf Experimente an einem todten Kehlkopf gründen, will geregelt wissen, unterwirft der Andere dieselbe dem menschlichen Willen, und der Dritte hält sich lediglich an die practische Erfahrung. Dieser spricht der Stimme fünf Register zu, Jener erklärt die Registereintheilung für eitel Unsinn. Hier meint Einer: nur ein ächt religiöser Sinn könne Sänger bilden und will zur Beglückung der Menschen eine christliche Aesthetik ins Leben rufen, auch hat er einen unbeschreiblich hellen Stimmklang, der in der Ausbildung der Organe Wunder wirken soll; dort spricht Einer von einem primitiven Naturlaut, welcher ebenfalls nicht zu beschreiben ist, aber die fabelhaftesten Resultate liefert, und was dergleichen Dinge mehr sind. Hieraus entsteht nun ein Wirrwarr der Ansichten in den wichtigsten Grundelementen der Gesanglehre, daß Keiner ohne eigene Selbständigkeit mehr weiß, wonach er sich richten soll. Auch erklärt sich zu gleicher Zeit hieraus, daß ein Schüler, sobald er seinen Lehrer wechselt, in den meisten Fällen das bereits Gelernte als unmethodisch gänzlich wieder aufgeben muß, weil der zweite Lehrer in allen Dingen der ganz entgegengesetzten Ansicht ist, als der erste. Bisweilen auch gebraucht der zweite Lehrer die Herabwürdigung des ersten nur als wohlfeiles Mittel, um seine Kunst dadurch in ein helleres Licht zu setzen. Bedenkt man nun noch, daß die überwiegende Mehrzahl unsrer deutschen Gesanglehrer nach gar keinem Systeme unterrichtet, vielmehr auf gut Glück die Schüler abrichtet, wie es eben gehen will, so wird man sich nicht ferner über den trostlosen Zustand unsrer Gesangscultur wundern, noch in Ungewißheit sein, weshalb es so viele ruinirte Stimmen giebt.

Befestigt in der Ueberzeugung, daß es in den wichtigsten Elementen der Gesanglehre nur eine wahre Methode geben kann, erkenne ich es als eine unvermeidliche Folge meiner Bestrebungen, die neu erschienenen Gesanglehren von Nehrlich, Schwarz und Anderen einer eingehenden Prüfung zu unterziehen, um alle

darin enthaltenen Disciplinen, welche, meiner Meinung nach, von dem Wege der Natur abweichen und sich in den Schleier des Geheimnisses hüllen, auf ihren wirklich practischen Werth zurückzuführen. Doch bin ich genöthigt, mir diese umfangreiche Arbeit für spätere Hefte vorzubehalten.

Das wirklich ächt künstlerische Singen ist bei weitem schwerer, als man es im Allgemeinen anzunehmen gewohnt ist. Bei keiner Gattung der ausübenden musikalischen Kunst haben so viele bedeutsame Eigenschaften und unerläßliche Bedingungen zusammenzutreffen, als bei einem methodisch gebildeten Sänger, dessen Leistungen allen höheren Anforderungen zu genügen vermögen. Bald fehlt es der Stimme an Wohllaut, an nöthigem Umfang, an ausreichender Kraft, an Gleichheit der Töne, an Sicherheit; oder es mangelt dem Sänger die Schärfe des Ohres und mit ihr die reine Intonation, der Tonsinn, der eine leichte Auffassung der Intervall-Verhältnisse und die ästhetische Bildung der Stimme in sich faßt; oder auch Verstand und Gefühl für den richtigen Begriff und die warme Belebung des zu reproducirenden Gegenstandes, an poetischem Schwung, an zündender Begeisterung; oder es fehlt ihm auch die unerläßliche musikalische Bildung und der edle geläuterte Geschmack, das redliche Streben, der eiserne Fleiß, die unermüdliche Ausdauer, die strengste Gewissenhaftigkeit, und was Alles noch in einem wahrhaft künstlerischen Sänger sich zu vereinigen hat. Wenn aber die Ausübung des kunstgerechten Gesanges so viele Schwierigkeiten darbietet, so kann folgerecht die Lehre desselben nicht leicht sein. Dem Lehrer fällt ja zunächst die Pflicht zu, die Stimme seines Schülers zu alle den edlen Eigenschaften zu fördern, deren sie, ihrer Natur nach, nur immer fähig ist; in gleicher Weise soll er alle geistigen und künstlerischen Keime in seinem Schüler wecken, lenken, und so weit wie möglich ausbilden. Freilich fällt auch dem Instrumentallehrer der größte Theil dieser Pflichten zu; aber während dieser für die Technik seines Instrumentes bei allen Schülern eine gleiche, feststehende Methode anwenden kann, muß der Gesanglehrer bei jedem Schüler anders verfahren, da von der Natur zwei gleichgebildete Stimmen ebenso selten sind, wie zwei gleichgeformte Gesichter. Auch bei den geistigen Eigenschaften hat der Gesanglehrer sorgsamer und eindringlicher die Individualität des Schülers zu erforschen, weil sich beim Singenden unmittelbarer und schärfer seine eigene Natur ausspricht, als beim Instrumentalisten. Aus dieser angegebenen Va-

rietät der menschlichen Stimmorgane und der menschlichen Naturen entspringt für den Gesanglehrer die erste und wichtigste Aufgabe, denn er muß mit eben der Sicherheit die Eigenthümlichkeit der Stimme erkennen, und, wo die Natur lückenhaft blieb, ihr auf zweckmäßige Weise nachhelfen, wie er mit feinem geistigen Fühlhorn die Innerlichkeit des Schülers herauszufinden hat, um danach von Anfang an Richtung und Ziel seiner Bildungsmethode zu formuliren.

Allerdings giebt es auch Stimmen, welche schon von der Natur so normal und vollendet gebildet sind, daß dem Lehrer und der Kunst fast nichts weiter übrig bleibt, als ihnen gewissermaßen den feineren Schliff, die glänzende Politur zu geben, sowie es an künstlerischen Eigenschaften und Vorzügen so üppig ausgestattete und glücklich organisirte Naturen giebt, daß sie nur der leisesten Anregung bedürfen, um sich zur schönsten Entwickelung zu entfalten. Diese allerdings seltenen Erscheinungen tragen dann gewöhnlich den Ruhm desjenigen Lehrers, welcher so glücklich war, sie seine Schüler zu nennen, in alle Lande, und oftmals ohne alles Verdienst, weil derselbe sich vielleicht alle erdenkliche Mühe gegeben hat, so herrliche Stimmmittel zu zerstören und die geistigen Eigenschaften des Schülers zu verwirren, wenn diese nicht, allen Mißhandlungen trotzend, sich siegreich durchgearbeitet hätten. Jedenfalls hebt sich in demselben Grade das Verdienst des Lehrers, als Mittel und Fähigkeiten des Schülers gering sind, und es ihm dennoch gelingt, diese zu einer erfreulichen Ausbildung herauszutreiben.

Im Allgemeinen läßt sich in Beziehung auf die Methode des Gesanglehrers der Satz feststellen, daß, wenn derselbe, wie es wohl geschieht, seine Schüler alle in gleicher Weise wie durch eine Schablone informirt, ihm die erste und wichtigste Bedingung zu seiner Kunst ermangelt, und er damit zugleich das lautredende Zeugniß giebt, daß seine Unwissenheit ebenso groß ist als seine Gewissenlosigkeit.

Ich kann bei dieser Gelegenheit, selbst auf die naheliegende Gefahr hin, mißdeutet zu werden, dennoch nach Pflicht und Gewissen die ernste Warnung nicht unausgesprochen lassen, daß Alle, welche sich dem Gesange zuwenden, die Wahl ihres Lehrers der sorgsamsten Prüfung und der genauesten Information unterwerfen möchten. Ist eine solche Vorsicht schon bei einem Instrumentallehrer unumgänglich nöthig, will der Schüler nicht Geld und Zeit nutzlos vergeuden und Mühe und Lust unwiederbringlich verloren

sehen, so ist diese Vorsicht beim Gesanglehrer noch ängstlicher zu beobachten, weil er sich bei diesem außerdem noch mit höheren Gütern, als da sind: Stimme und Gesundheit, in Gefahr begiebt. Ja, die Unfähigkeit des Lehrers documentirt sich unumstößlich dadurch, wenn der Schüler in seinen Lectionen Heiserkeit, Hals- oder gar Brustschmerzen davonträgt, und der Lehrer wohl sonst gesunden Personen aus diesem Grunde erklärt, sie müßten in Rücksicht auf ihre Gesundheit das Singen gänzlich unterlassen.

Solche Lehrer gleichen gefährlichen Quacksalbern und die Sanitätspolizei sollte es sich nöthigerweise zur Pflicht machen, ihnen ihr unheilvolles Handwerk, das sie unter der Aegide der freien Künste so unkünstlerisch treiben, im Interesse der allgemeinen Wohlfahrt zu legen. Denn ich spreche hier eine auf vielfache Erfahrung gestützte Ueberzeugung zur Beruhigung aller ängstlichen Eltern aus, daß das verständige Singen auch den schwächsten Personen nicht schaden kann, sobald es nicht während der eigentlichen Entwickelungszeit bei Mädchen, oder während der Mutationszeit bei Knaben geschieht, oder sobald nicht ein organischer Fehler in den Functionen, welche beim Singen in Anspruch genommen werden, sich bemerkbar macht. Im Gegentheil, der sorgsam geleitete und in seiner physischen Beschaffenheit richtig erkannte Schüler kann durch methodisches Singen körperlich nur erkräftigt, aber nimmer geschwächt werden, da die Einwirkung desselben auf die Lungen, den Kehlkopf und sämmtliche Respirationsorgane ebenso wohlthätig ist, wie die der Gymnastik auf die Muskelkraft des ganzen Körpers. Ich kann diesen Satz nicht scharf genug accentuiren, weil diese vermeintlichen Gesundheitsrücksichten nicht wenig der allgemeineren Gesangpflege entgegenwirken und selbst Aerzte nicht selten allzuleicht geneigt sind, das Singen ohne triftige Gründe zu untersagen. Aber wenn dem erfahrenen Gesanglehrer die Einsicht nicht fehlen darf, eine jede Stimme nach Charakter und Eigenthümlichkeit bis in die feinsten Nuancen zu erkennen, um danach seine Bildungsmethode zu verfolgen, so wird ihm auch die leiseste Indisposition derselben nicht entgehen und er stets diesem überaus zarten und empfindlichen Organe anmerken, sobald irgend eine andere Function des Körpers irritirt ist.

Der Gesangschüler darf sich daher auch in dieser Beziehung mit vollstem Vertrauen dem verständigen, einsichtsvollen Lehrer

überlassen, ohne befürchten zu dürfen, an Stimme oder Gesundheit Schaden zu erleiden.

Ich muß hier gleich uoch eines anderen Umstandes gedenken, welcher der allgemeineren Gesangscultur nicht minder nachtheilig wird: es ist die bei Vielen festgefahrene Meinung, keine Stimme zu besitzen. Wenn nämlich junge Männer und junge Mädchen, die Ersten nach kaum vollendeter Mutation, die Letzten nach eben geschehener Entwickelung, ihre Stimme versuchen, und diese nicht gleich klangvoll, umfangreich und stark ihrer Kehle entströmt, so glauben sie alsbald keine Stimme zu haben, wenigstens nicht ausreichend genug, um sie der Mühe einer methodischen Ausbildung zu unterziehen. Diese unselige Meinung nun beruht einzig und allein in einer gänzlichen Verkennung oder Unkenntniß der menschlichen Natur im Allgemeinen und des Singorganes insbesondere. Wird dieses erst mit der vollständigen Reife des Körpers überhaupt in sich physisch ausgebildet, so ist es dagegen unmittelbar nach der Entwickelung nur gleichsam wie ein Keim zu betrachten, welcher unbedingt sowohl die nothwendige Zeit als die sorgsamste Pflege zu seiner möglichen Ausbildung bedarf. Es ist hierbei fast gleichgültig, ob man beim Anfänger von vornherein mehr oder weniger Stimme hört, der Bildungsfähigkeit sind Beide in gleicher Weise unterworfen und nicht selten entwickelt sich eine anscheinend schwache und unbedeutende Stimme günstiger und schöner, als eine starke. Erfahrungen solcher Art wird, gleich mir, gewiß ein jeder Gesanglehrer schon gemacht und wahrhaft schöne Stimmen aus den dürftigsten Anfängen sich entfalten gehört haben. Aber es begreift sich, daß je weniger fest und kernig ein Organ anfänglich beschaffen ist, desto vorsichtiger seine Behandlungsweise sein muß, denn eine plumpe Methode vermag in der kürzesten Zeit eine lückenhafte, empfindliche Stimme so gründlich zu zerstören, daß sie nie wieder herzustellen ist. Solche schnöde gemißhandelten Gesangschüler sind nun allerdings nichts Seltenes, sowie ihr Beispiel wenig geeignet sein kann, die Singelust bei Anderen zu erwecken.

Ich werde nun den Versuch unternehmen, den Gang der Gesanglehre in gedrängter, anschaulicher und möglichst faßlicher Weise aufzuzeichnen, wie ich selbst ihn bei angehenden Schülern zu nehmen pflege, und soviel davon mitzutheilen, als sich überhaupt mittheilen läßt. Ich bemerke hierbei, daß ich darin durchaus keiner Autorität oder Tradition folge, sondern lediglich der eigenen Aus-

übung der Gesangskunst und den Erfahrungen einer langjährigen Lehrpraxis. Wenn ich nun auch von der allgemeinen Zweckmäßigkeit meiner Methode in Folge dieser Erfahrungen überzeugt sein darf, so theile ich doch keineswegs die selbstgefällige Meinung mancher anderen Gesanglehrer, als ob nur ich das einzig Wahre gefunden hätte. Enthält mein Lehrgang etwa Einzelnes, was vom Gewohnten, Hergebrachten abweicht, so darf ich wohl die Erwartung hegen, daß es nicht bloß darum ohne Weiteres, sondern erst nach vorangegangener ruhiger und gründlicher Prüfung verurtheilt werde. Eine solche Gerechtigkeit darf in Kunst und Wissenschaft auch dem gänzlich Verfehlten, sobald es nur ehrlich gemeint ist, nicht entzogen werden, ebensowenig also hier, wo es sich keineswegs um ein rechthaberisches Festhalten persönlicher Ansichten handelt, vielmehr um Erläuterungen, welche zu Nutz und Frommen der Gesanglehre dienen sollen. Alle Entgegnungen, welche diesem Zwecke entsprechen und rein sachlich bleiben, werden mir daher höchst willkommen sein.

Ich werde in meiner Darstellung den Bildungsgang einer jungen Dame, und zwar *vorläufig* einer *Dilettantin*, verfolgen. Auf die etwaige Frage: Warum ich dazu nicht eine solche wähle, welche sich der Bühne widmen will, diene Folgendes zur Antwort. Die überwiegende Mehrzahl der deutschen Gesanglehrer kommt nie oder doch nur äußerst selten in den Fall, eine Schülerin für die Künstlerlaufbahn auszubilden, die Thätigkeit derselben wird sich vielmehr nur auf den Unterricht von Dilettanten beschränken, welche, wie man zu sagen pflegt, „zum Vergnügen" singen lernen. *Das künstlerische Grundprincip der Lehre ist zwar eins und dasselbe*, aber das *Ziel* des *Unterrichts* sowohl, wie der *Weg* zu demselben und die nöthigen *Vorausbedingungen* sind wesentlich voneinander verschieden. Müssen zur beabsichtigten Künstlerlaufbahn sich schon die erforderlichen Mittel und Fähigkeiten in einer von der Natur *begünstigten* Weise vorfinden, so haben sich nicht minder noch manche Eigenschaften damit zu verbinden, die der Prüfung eines *bühnenkundigen* Mannes zu unterziehen sind, wenn man nur die primären Bedingungen erfüllt sehen will, welche zu einem solchen Schritte berechtigen. Und selbst, wenn alles Erforderliche zusammentrifft, wird der vorsichtige, gewissenhafte Lehrer es erst noch von der Entwickelung dieser Eigenschaften abhängig machen, ob er seine Zustimmung zu dem Entschlusse des jungen Mädchens geben

kann, sich der Kunst als Lebenszweck zu widmen. Das Studium einer solchen angehenden Sängerin muß sich demgemäß auch nach dem Zwecke richten, in Allem langsam, gründlich und ernst sein und stets das höchste Ziel vor Augen haben, damit in demselben Nichts versäumt werde, was ihre einstige künstlerische Selbständigkeit beeinträchtigen könnte. Es darf also bei dem Studium einer sich zur Kunst bestimmenden Sängerin nicht sowohl auf ihre Freude während desselben, als auf ihren Nutzen Rücksicht genommen werden und ist in dieser Beziehung die strengste Enthaltsamkeit und jedes nöthige Opfer von ihr zu fordern.

Anders bei einer Dilettantin. Ist nur die Lust derselben zur Ausübung der Gesangskunst von ausreichender Frische, besitzt sie die unerläßlichen musikalischen Vorkenntnisse dazu und hat sie die richtigen Begriffe von der Würde der Kunst und Eifer genug, die Befriedigung ihrer Lust durch einigen Fleiß zu erstreben: dann hat der Lehrer es im Uebrigen auch nicht so streng mit ihren Mitteln nnd Fähigkeiten zu nehmen, da es ja dann weniger darauf ankommt, wieviel sie leisten kann und wird, als in welcher Weise und mit welchem Sinne dies geschieht. Er hat daher auch sein Augenmerk besonders darauf zu richten, daß die Lust und das Können bei seiner Schülerin sich stets einander heben und fördern, daß sie in ihrem Lerngange vor Ermüdung bewahrt bleibe und ihr Geschmack dem Bessern zugewendet werde, um auf diese Weise Resultate zu erzielen, bei denen sowohl die Ausübende, wie ihre Zuhörer nicht ohne edlere Freude bleiben. Ein solches Ziel ist dann nicht ohne Werth und ohne Nutzen für die allgemeine Gesangscultur und daher auch nicht überflüssig, nach Kräften dafür zu wirken.

Noch ist der bedeutsame Unterschied hervorzuheben, daß eine sich der Kunst zuwendende Schülerin alle ihre Kräfte dem vorgesteckten Ziele widmen und, wenn möglich, täglich unter Anleitung ihres Lehrers singen muß, auch zu jeder Entsagung bereit sei, welche ihrer Entwickelung störend in den Weg treten könnte, während die Dilettantin neben dem Gesang noch andere Künste und Wissenschaften pflegt, durch alle möglichen Vergnügungen zerstreut und abgezogen wird, häufig nur eine Singstunde in der Woche nimmt, und nichtsdestoweniger möglichst schnell singen lernen will.

Die angegebenen Gründe werden genügen, um mein Vorhaben zu rechtfertigen, erst jene Lehrer und Schüler zu berücksichtigen,

denen nicht die höchste Aufgabe in der Kunst des Gesanges gestellt ist. Doch will ich mich gegen die Meinung verwahren, als ob ich den Dilettanten überhaupt nichts Höheres in der Gesangskunst zutraute, denn es sind mir nicht Wenige im Leben begegnet, die in jeder Beziehung den Namen „Künstler" mit Ehren würden getragen haben. Aber einentheils können Ausnahmen eine Regel nicht aufheben, und anderntheils hatten diese Ausnahmen entweder eine so reiche Begabung oder eine so heiße Liebe zur Kunst, daß sie dadurch weit über die Grenze der gewöhnlichen Dilettantenfähigkeit hinausgeführt wurden, wie dies ja auch in andern Musikgattungen, besonders im Clavierspiel, nichts Seltenes ist.

Die imaginäre junge Schülerin, welche ich hier den Gesangscursus durchschreiten lassen will, hatte nach ihrer Entwickelungszeit sich gänzlich allen Singens enthalten und war selbst so glücklich gewesen, früherhin dem üblichen Schulgesang zu entgehen. Es sind auf diese Umstände mehr Werth zu legen, als sie so obenhin zu verdienen scheinen, und zwar aus folgenden Gründen. Das Stimmorgan eines jungen Mädchens ist nach nicht lange voraus eingetretener Menstruation von einer so überaus zarten Beschaffenheit, daß der Gebrauch desselben die allergrößte Vorsicht erfordert, wenn es vor nachtheiligen Einwirkungen bewahrt bleiben soll. Vorzugsweise gilt dies von den Registerverhältnissen, welche durch unmethodisches wildes Singen in den meisten Fällen in eine solche Unordnung gerathen, daß es dem Lehrer die größte Mühe kostet, diese wieder in ihre organische Gesetzmäßigkeit zurückzuführen; ja, oftmals ist diese hervorgerufene Unordnung durch vernunftlosen Mißbrauch der Stimme gänzlich incorrigibel und die naturgemäße Entwickelung derselben zu einer Unmöglichkeit geworden. Aber wenn auch die befriedigte Singelust ohne methodische Anweisung nicht immer so schlimme Folgen nach sich zieht, so haben sich doch in der Regel eine solche Menge übler Angewöhnungen bei der Singenden eingenistet, daß ihre Entfernung von Seiten des Lehrers ebensoviel Zeit als Geduld in Anspruch nimmt und der Lerngang der Schülerin dadurch unnöthig erschwert und verzögert wird. Der Schulgesang endlich, wie er im Allgemeinen cultivirt wird, ist weder geeignet gegen die erwähnten Nachtheile zu schützen, noch einen methodischen Grund der Singelust zu legen, auf dem sich später mit Erfolg weiter bauen ließe, vielmehr hat die übliche Schreimanier in den Schulen oder die vom Lehrer verkannte Stimmlage des Kindes oft

dessen Organ so gründlich verletzt, daß sich die schlimmen Folgen noch bis über seine Entwickelungszeit geltend machen. Es ist also unter allen Umständen am günstigsten, wenn der Gesanglehrer nur solche Schülerinnen zur Ausbildung erhält, deren Stimme noch verborgen in ihrer Brust schlummert und es seiner Kunst überlassen bleibt, sie zu klangvollem Leben zu erwecken.

Doch nun zurück zu unsrer jungen Novize. Ihr ausgesprochener Wunsch, singen zu lernen, veranlaßt die Eltern, sich an mich zu wenden und ihre Tochter meiner Leitung anzuvertrauen. Bei den üblichen Präliminarien bemerkt die sorgliche Mutter, daß sie vor dem Beginne des Unterrichts freilich erst wissen möchte, ob ihre Tochter auch soviel Stimme habe, um Zeit, Mühe und Kosten an deren Ausbildung zu verwenden, und verlangt, um dessen sicher zu sein, eine Voruntersuchung. Auf diese verfängliche Bedingung lasse ich mich jedoch entschieden nicht ein, indem ich bemerke, wie eine solche in den meisten Fällen zu einem wenig befriedigenden Resultate führe: einmal, weil ihre Tochter schwerlich wisse einen Ton frei und ungezwungen herauszusingen, und dann, weil die beengende Befangenheit bei einer solchen Prüfung vollends jede nur annähernd unbehinderte Tongebung unmöglich machen würde. Die Erfahrung und die Rechtlichkeit des Lehrers müssen in dieser Beziehung die genügendste Sicherheit bieten und er wird nach fest gewonnener Ueberzeugung, daß es dem Schüler gänzlich an Stimme oder Talent fehle, schon im eigenen Interesse die Nutzlosigkeit des Unterrichts freimüthig eröffnen.

Und in der That, die Stimme einer jugendlichen Schülerin ist entweder in sich noch so wenig fest und organisch entwickelt, oder sie selbst von so viel natürlicher Scheu und Zurückhaltung befangen, daß oftmals Monate darüber vergehen können, bevor der Lehrer nur zu der Einsicht gelangt, ob die Stimme auch genügender Ausbildung fähig sei. Jedenfalls ist es unzulässig und voreilig, dem Schüler nach den ersten mißlungenen Versuchen apodiktisch Mittel und Fähigkeit zum Singen abzusprechen, und wenn es geschieht, ist in den meisten Fällen die Unerfahrenheit oder auch die Bequemlichkeit des Lehrers daran schuld. Denn von allen Eigenschaften, welche derselbe neben der selbstverständlichen Lehrtüchtigkeit unbedingt besitzen muß, sind keine nothwendiger beim Unterricht, als die zarteste Vorsicht und eine unerschöpfliche Geduld.

Die Untersuchung der Stimme ist nun das Nächste, was der

Lehrer vorzunehmen hat, wobei er die Schülerin mit freundlichem Zureden veranlassen muß, ihre Töne so natürlich und unbefangen wie möglich herzugeben. Es ist diese Aufforderung keineswegs überflüssig, weil die jungen Damen in der Regel glauben, sie müßten den Ton in einer ganz besonderen künstlichen Weise herausbringen, wodurch sie sich dann allerdings von einer freien Angabe desselben nur umsomehr entfernen.

Die Untersuchung selbst beginnt man am geeignetsten beim g der ersten Discantoctave und geht zuerst abwärts und dann aufwärts, um Charakter und Umfang der Stimme zu prüfen.

Diese Eigenschaften kündigen sich jedoch nicht immer gleich in ausgesprochener Weise an, und selbst die maßgebenden Registerverhältnisse lassen sich oft Anfangs nicht sofort entdecken, so daß der Lehrer dann auch nicht einmal weiß, zu welcher Gattung jene Stimme gehört. Diese Unsicherheit herrscht nicht etwa nur bei solchen Anfängerinnen, welche noch gar nicht wissen, ihre an und für sich dürftigen Töne deutlich hörbar zu machen, sondern auch bei solchen, deren Register durch ungeregeltes Singen in Unordnung gebracht sind. Wenn die Ersteren jedoch erst im Stande sind, eine Reihe von Tönen gesund und ungezwungen anzugeben, dann bleibt auch der Charakter der Stimme nur selten noch zweifelhaft.

Ueber die Registerverhältnisse herrschen bis zur Stunde noch die abweichendsten Meinungen, dergleichen über die Benennung derselben. Mag das Letztere immer von untergeordneter Wichtigkeit sein, wenn nur die Sache, als solche, schon zu feststehender Anerkennung gekommen und dadurch die in ihrer Wirkung nachtheilige Verwirrung beseitigt wäre. Aber die Ansichten über diesen Punkt sind so verschiedenartig, daß nicht einmal an eine Annäherung derselben, geschweige denn an eine Uebereinstimmung zu denken ist. Denn während beispielsweise Nehrlich die weiblichen Stimmen nach Tetrachorden eintheilt und ihnen 5 Register zuspricht und damit im Wesentlichen mit Garcia übereinstimmt, will der physiologische Stimmkünstler Schwarz nur von einem Brust- und Falsetregister wissen. Abgesehen davon, daß Nehrlich für seine Theorie solche Stimmen zur Grundlage nimmt, welche immer nur zu den seltenen Ausnahmen gezählt werden und demnach auch nicht für eine allgemeine Annahme gültig sein können, bin ich mit ihm, nach eigener Erfahrung, vollkommen einverstanden, während die Behauptung des Dr. Schwarz ganz direct gegen meine Ueberzeugung ist. Man

würde mich eher überreden, zweimal zwei seien fünf, als mich in dieser Ueberzeugung wankend machen. Wie dürfte ich aber auch eine Registereintheilung aufgeben, welche ich, ohne jegliche Ausnahme, bei allen gesunden Stimmen wiedergefunden und von der ich ebenso unzweideutig meine Schülerinnen selbst überzeugt habe! Im Gegentheil! von all' meinen Erfahrungen in der Gesangslehre gründet keine auf festere Stützpunkte, als die, daß durch Nichts so viele Stimmen ruinirt werden, wie durch die Verkennung, Nichtbeachtung oder Ueberschreitung der naturgebotenen Registereintheilung, weil ihnen damit eine verderbliche Anstrengung zugemuthet wird, welcher sie in kürzerer oder längerer Zeit, je nach Beschaffenheit des Organes, unterliegen müssen. Nur fast vollendet organisirte Stimmen, bei denen die Natur selbst die Vermittelung der Register übernommen hat, sind im Stande, solche Mißhandlung ohne erheblichen Schaden zu ertragen.

Das Argument, mit dem Dr. Schwarz seine Theorie bekräftigt, besteht darin, daß man eine Scala im pianissimo aufwärts singen könne, ohne mehr denn zwei Register zu merken. Mit dieser Beweisführung hat er nun allerdings vollkommen recht, denn man verdeckt freilich auf diese Weise die Uebergänge der Register, wie es zugleich das einzige Mittel ist, die Ausgleichung derselben zu beginnen, aber ihre Existenz ist damit nicht aufgehoben. Ja, noch mehr! Wenn man eine Scala aufwärts mit der schwächsten Tongebung singen läßt, wird man selbst den Uebergang ins Falset nicht hören, weil alsdann derselbe ebenso unmerklich überschritten wird, als die andern Registergrenzen; danach würde dann die Stimme consequenterweise gar keine Register haben.

Jedenfalls steht meine Ansicht mit jener des Dr. Schwarz in einem entschiedenen Widerspruch; und doch ist der Gegenstand unserer Divergenz bei der Stimmbildung von der allerhöchsten Wichtigkeit. Dr. Schwarz gründet seine Theorie auf Manipulationen an einem ausgeschnittenen Kehlkopf, und ich folge einzig und allein, ohne jegliche andere Autorität, nur meiner eigenen practischen Erfahrung, bestätigt durch viele, viele Beispiele. Daß Einer von uns seine Ueberzeugung aufgeben werde, ist nicht zu denken, denn ein Jeder wird fest bei dem verharren, was er als recht erkannt hat. Es kann sich daher nur noch um die Frage handeln: welche von beiden Theorieen die minder gefahrvolle ist!

Bei der Bildung junger noch in der Entwickelung befindlicher Stimmen muß des Lehrers Vorsicht immer auf der Hut sein, weil bei der überaus zarten und empfindlichen Beschaffenheit solcher Organe dieselben gar zu leicht irritirt werden können. Diese Vorsicht nun ist bei meiner Registereintheilung nicht eher aufzugeben, als bis die ganze Scala einer Stimme soweit vermittelt ist, daß sie im Toncharakter von unten bis oben ganz gleich geworden ist und alle bemerkbaren Uebergänge verschwunden sind. Es ist also auch nicht möglich, daß meine Annahme, *selbst wenn sie unrichtig wäre*, der Entwickelung der Stimme zum Nachtheile gereichen kann, da diese durch jene in Nichts behindert wird, der Lehrer vielmehr in Folge seiner Behutsamkeit ganz sicher vorwärts schreitet, ohne etwas zu versäumen oder zu verderben. Eine ähnliche Sicherheit dürfte die Theorie des Dr. Schwarz kaum bieten. Wo man keine Vermittelung nöthig glaubt, wird man keine erstreben und die Stimmen dadurch mancher ernsten Gefahr aussetzen, der sie nicht immer glücklich und ohne erheblichen Nachtheil entgehen möchten. Ein verständiger, aufmerksamer und erfahrener Gesanglehrer wird zwar auch ohne, oder *trotz* aller physiologischen Theorien die rechten Mittel finden, Stimmen nach Art und Charakter auf die geeignetste Weise herauszubilden; aber es giebt auch eine nicht unbedeutende Anzahl Lehrer, denen eine solche Selbständigkeit fehlt, und welche demzufolge Anderer Aussprüche zur Richtschnur ihrer Bildungsmethode bedürfen. In solcher Adoption nun kann eine mindestens zweifelhafte Theorie dann auch die nachtheiligsten Folgen haben, zumal, wenn sie, wie die in Rede stehende, von so hoher Bedeutung für die Bildung der Stimmen ist.

Aus dem Vorstehenden geht zur Genüge hervor, wie weit wir in der Gesanglehre noch von einer Uebereinstimmung im Betreff der Register weiblicher Stimmen entfernt sind. Wenn sich nun denkende und erfahrene Gesanglehrer meiner Ansicht anschließen, so wenden sich auf der anderen Seite nicht minder ausgezeichnete Männer in diesem Fache der Lehre des Dr. Schwarz zu. Die obschwebende Differenz dürfte folglich vorläufig noch unerledigt bleiben, da wohl Keiner seine Erfahrung und die daraus resultirte Ueberzeugung aufgeben wird, um eine andere anzunehmen, und die Physiologie noch erst andere Beweisgründe aufzubringen hat, als jene, welche aus Versuchen an einem todten Kehlkopf hervorgingen, um auf Sicherheit und unbedingten Glauben Anspruch machen zu können.

Ohne nun für meine Ansicht Propaganda machen zu wollen, glaube ich doch aussprechen zu dürfen, daß es solchen Gesanglehrern denen die eigene hinlängliche Ueberzeugung in dem fraglichen Punkte fehlt, empfehlenswerther ist, dieser Ansicht entsprechend die Stimmen zu behandeln, weil sie alsdann in allen Fällen gesicherter sind, dieselben vor Nachtheil und Schaden zu bewahren, was sich im weiteren Verfolg meines Lehrganges noch deutlicher herausstellen wird.

Wie wenig ich unter obwaltenden Umständen geneigt sein kann, meine Selbständigkeit, welche sich auf die Beobachtung der Natur und auf Resultate der Erfahrung stützt, aufzugeben oder durch die Theorien Anderer erschüttern zu lassen, begreift man, und werde ich daher, abweichend von Nehrlich und im entschiedenen Gegensatze zu Schwarz, die Eintheilung der weiblichen Stimmen in vier Register nach wie vor beibehalten.

Bei der Mehrzahl der weiblichen Stimmen, welche nach genügender Entwickelung weder zum hohen Sopran, noch zum tiefen Alt, zu zählen sind, sondern durch ihren Umfang vom tiefen b bis zum g — as über den Linien am meisten dem Mezzosopran entsprechen, theilen sich die ersten Register in der Regel zwischen e und f der ersten Discantoctave, die zweiten zwischen h und c, und die dritten zwischen e und f oder f und fis. Doch ist es bei der ruhigen Tonleiter immer nothwendig, schon bei es, ja nicht selten schon bei d, mit dem Falsett, als dem höchsten Register, zu beginnen. Tiefere Stimmen lassen ihre Registerwechsel, je nach Maßgabe ihrer Organisation, um eine Secunde oder eine Terz früher eintreten, höhere dagegen später. Man darf aber nicht glauben, daß nun auch alle weiblichen Stimmen dieser angegebenen Registereintheilung entsprächen; es giebt noch viele Abarten und Mängel in den Stimmorganismen, die in keine dieser Kategorien hineinzupassen sind. Ich habe z. B. schon öfter Stimmen behandelt, welche nach einem Umfange von fünf bis sechs Brusttönen sofort mit dem Falsett begannen. Diese entsprachen dann allerdings der Theorie des Dr. Schwarz; aber sie waren unvollkommene Abarten und ließen sich daher auch in keine bestimmte Classification bringen.

Es würde den Bereich der Möglichkeit überschreiten, auch nur annähernd die vielfältigen Variätäten der menschlichen Stimmen zu schildern; ihre Existenz soll nur die Ueberzeugung gewähren, daß alle Gesangschulen der Welt einem Lehrer zu ihrer richtigen Be-

handlung nicht ausreichend sind, sobald ihn nicht nebenbei die sichere Erkenntniß der Stimmorgane in ihrer Mannigfaltigkeit und eine zweckentsprechende Erziehungsmethode dabei unterstützt.

Wir kehren nach dieser Abschweifung zu unsrer verlassenen jungen Schülerin zurück, welche von Erwartung und Eifer erfüllt ist, ihre Gesangstudien zu beginnen. Nach geschehener Untersuchung ihrer Stimme, wobei sich durch die angekündigten Registergrenzen die Anlage zu einem Mezzosopran herausgestellt hat, bin ich genöthigt, ihr einige allgemeine Andeutungen mitzutheilen. Ich beschränke mich geflissentlich darauf, ihr vorläufig nicht mehr zu sagen, als was sie zum nothwendigen Begriff von Stimme und Gesang zu ihren ersten Studien zu wissen braucht, und indem ich alle anatomischen und physiologischen Deductionen vermeide, sage ich ungefähr Folgendes:

„Das methodische, kunstgerechte Singen ist bei weitem schwieriger, als man im Allgemeinen glaubt, denn es bedingt mehr unumgänglich nothwendige Eigenschaften, als z. B. das Clavierspiel. Aber es braucht sich Niemand durch diese Bemerkung abschrecken oder entmuthigen zu lassen. Ist der Gesang schwieriger als das Clavierspielen, so ist er dafür auch um so dankbarer, da ein einfaches Lied, ausdrucksvoll und ohne störende Mängel gesungen, recht wohl geeignet ist, den Singenden wie den Hörenden zu erfreuen, während der Clavierspieler, um ein ähnliches Resultat zu erreichen, schon zu einer gewissen Fertigkeit gelangt sein muß, besonders bei dem Grade unsrer heutigen musikalischen Ausbildung und den daraus hervorgehenden Ansprüchen. Diesen Vorzug verdankt der Sänger zunächst der sympathetischen Wirkung, welche eine menschliche Stimme auf den Hörer ausübt, sowie der leichteren Verständlichkeit einer mit der Dichtung verbundenen Melodie. Der Ausführende aber gewinnt an seinem Vortrag aus dem Grunde ein höheres Interesse, weil seine Seelenkräfte dabei in selbständigerer, gesteigerterer Weise in Anspruch genommen sind, als beim Instrumentenspiel, welches auch ohne innere Anregung rein äußerlich und mechanisch ausgeführt werden kann."

„Wer indeß ein musikalisches Instrument spielen will, muß die dazu nöthige technische Fertigkeit erlernen, um es mit Freiheit behandeln und beherrschen zu können. Eine gleiche Pflicht fällt dem Sänger zu; doch ist der Unterschied hervorzuheben, daß, während der Instrumentalist wenigstens sein Instrument fertig zur Hand

nehmen kann, der Sänger zuvor genöthigt ist, das seinige sich erst selbst zu bilden. Dies ist nun häufig mit weit mehr Schwierigkeit verbunden, als man voraussetzt, und der Schüler hat nicht selten viel Geduld, Aufmerksamkeit und Ausdauer nöthig, um sich seine Stimme in allen Theilen und nach Bedürfniß so dienstbar und willig zu machen, daß er im Stande ist, jeden Ton auch so frei, leicht und sicher anzugeben, als er ihn mit seinem Sinne erfaßt hat. Zudem hat eine jede Stimme verschiedene Abtheilungen, welche man in der Kunstsprache „Register" nennt. Da diese nun gewöhnlich auch im Toncharakter verschieden sind, und eine in allen Chorden gleichmäßige Scala, trotz aller unseligen Verirrungen neuerer Sängerinnen, stets das Ideal bleiben wird, wonach eine kunstgerechte Ausbildung zu streben hat, so setzt auch die Erreichung dieser Eigenschaft schon ein besonderes Studium voraus. Endlich ist auch die glücklichst organisirte Stimme nie gleich in sich vollendet fertig, sondern immer weiterer Entwickelung fähig, und die schönsten Eigenschaften müssen immer erst erworben und anerzogen werden; in vielen Fällen hat man der stiefmütterlichen Natur selbst das Nothwendigste abzuringen."

„Diese zur künstlerischen Ausübung nothwendige Cultur einer Stimme nun ist auf keine einfachere und zweckmäßigere Weise zu erlangen als durch die Tonleiter und die ihr verwandten Intervalle. Ohne Tonleiter ist ein Sänger in edelster Bedeutung des Wortes nicht leicht möglich und ein jedes Sängerleben beginnt und schließt mit ihr. Die Tonleiter allein ist im Stande eine Stimme zu wecken, zu fördern, auszugleichen, zu befestigen, zu kräftigen, zu erhalten; kurz, Alles, was sich der Natur einer Stimme an Gutem und Schönem nur abgewinnen läßt, geschieht am sichersten und zuverlässigsten durch sie. Wenn ein sonst routinirter Sänger es unterläßt, Scalen zu singen, so wird er bald die gewohnte unfehlbare Herrschaft über seine Stimme verlieren und es werden sich Schwächen und Schwankungen in derselben einfinden, welche seine Leistungen in immer auffälligerer Weise beeinträchtigen und ihn endlich vor der Zeit gänzlich unfähig machen, sie noch mit Zuverlässigkeit gebrauchen zu können. Was nun ein solcher durch Unterlassungssünden verliert, das hat der angehende Sänger sich erst durch fleißiges Studium zu erwerben, denn, was Jener in Folge seiner Vernachlässigung nicht mehr kann, das kann Dieser aus Mangel an ausreichender Uebung noch nicht."

„Aus diesen Gründen müssen auch Sie diese Wüste der Gesangskunst mit mir durchwandern, bevor Sie zu Freude und Genuß in derselben gelangen; doch wird dieser einförmige Weg dennoch nicht ohne Interesse für Sie bleiben, da Sie sehr bald gewahren werden, wie vortheilhaft er auf den Entwickelungsprozeß Ihrer Stimme einwirkt."

„Wir singen die Tonleiter vor der Hand auf dem Vocale a. Kann man überhaupt nur auf den Vocalen einen Gesang-Ton geben und halten, so ist von diesen wiederum für die erste Tonbildung das a am geschicktesten, weil es derjenige Vocal ist, welcher am offensten, freiesten und ungehindertsten der Kehle entströmt. Alle übrigen Vocale sind geschlossener und nehmen bereits die Thätigkeit des Mundes in Anspruch. Das o schon ist geschlossener wie a, das u noch mehr, und e und i bilden sich vollends gleichsam an der Zungenspitze. Ist, wie selbstverständlich, alle dialektische Beimischung bei der Aussprache des Vocales a zu vermeiden, so ist in gleicher Weise darauf zu achten, daß er weder zu hell, noch zu dunkel klinge; denn abgesehen davon, daß beide Ausdrucksweisen nichts weniger als edel lauten, so sind sie auch für die leichte Tongebung durchaus nicht günstig, indem das allzu helle a bei zu weit geöffnetem Munde den Ton zu tief in die Kehle zurückführt und die Herrschaft darüber erschwert, das dumpfe a dagegen allzuleicht Nebenklänge annimmt, welche die Schönheit des freien Klanges beeinträchtigen."

„Wir wählen daher die mittlere Klangfarbe des a, wie wir sie aus gebildetem Munde in dem Worte „Vater" vernehmen, und womit der Ton voll, klar, frei und kräftig klingt. Ueber die nothwendige Anwendung verschiedener Klangfarben in der Aussprache überhaupt werde ich Ihnen zur passenden Zeit das Nöthige eröffnen."

„Beim Singen ist nicht nur Kehle und Lunge betheiligt, der ganze Mensch mit seiner tiefsten Innerlichkeit äußert sich in Ton und Vortrag des Sängers und läßt das reinste Spiegelbild seiner Seele erkennen. Aber selbst der einzelne Ton, wie wir ihn vorläufig gebrauchen, nimmt wenigstens schon die ganze physische Theilnahme des Singenden in Anspruch, und ist es darum keineswegs gleichgültig, wie derselbe seinen Körper halte und trage. Daß der Anfänger daher beim Singen nicht sitzen darf, würde ich, als selbstverständlich, gänzlich unerwähnt lassen, wenn ich nicht wüßte, daß selbst diese Unart, welche den ersten Regeln der Gesanglehre schnur-

ſtracks entgegenläuft, von Lehrern nicht nur geduldet, nein, ſogar provocirt wird."

„Iſt aber Jemand in der That zu ſchwach, um während der Dauer ſeiner Lection ſtehen zu können, dann fehlt ihm die erſte Bedingung zum Singen — die Geſundheit! Und in dieſem Falle hat der Lehrer die Pflicht, ihm ſeine Singeluſt als zwecklos und ſchädlich auszureden."

„Wir aber ſind weder ſchwächlich, noch bequem. Darum ſtellen Sie ſich feſt und in ungezwungener Haltung hin, die Bruſt frei zum Athmen ausgedehnt, den Leib eingezogen und die Arme ſanft an die Seiten geſchmiegt. Unſer Tonwerkzeug befindet ſich in der Kehle, und da daſſelbe in ſeinem ganzen Organismus ebenſo zart als empfindlich iſt, ſo darf auch ſeine freieſte Thätigkeit nicht im Geringſten beeinträchtigt werden. Sie haben daher auch bei der Haltung Ihres Kopfes die möglichſte Ungezwungenheit zu beobachten, indem eine zu weit hinten-übergebogene Haltung des Kopfes den Kehlkopf ſpannen und eine allzugeſenkte ihn drücken würde. Wie ſchon geſagt, die Tonerzeugung geſchieht einzig und allein im Kehlkopf, deſſen Stimmbänder durch die Ausſtrömung des Athems in tönende Schwingungen gerathen; die Lungen geben nur den nöthigen Athem dazu her und der Mund dient als Oeffnung, reſpective als Schallloch, damit der Ton frei herausſtrömen kann und an dem Gaumen und den Zähnen ſeine erſte Reſonnanz findet. Dieſe Paſſivität des Mundes beſchränkt ſich jedoch nur auf den reinen Vocal a; bei den andern Vocalen tritt auch die Zunge und die veränderte Thätigkeit des Mundes mit in Wirkſamkeit. Ueber die einzuhaltende Oeffnung des Mundes beim Vocal a wollen wir alle beliebten Quälereien, womit häufig Lehrer ihre Schüler ängſtigen, zu vermeiden ſuchen und uns die Sache ſo einfach wie möglich machen, indem wir das Ohr zur entſcheidenden Inſtanz für den gewünſchten Klang erheben und danach den Mund formiren. Faſſen Sie einmal das a, wie Sie es jetzt von mir vernehmen, ſcharf und feſt mit Gehör und Sinn auf und verſuchen Sie alsdann, ohne dabei ängſtlich an die Stellung des Mundes und die Lage der Zunge zu denken, denſelben möglichſt getreu nachzuſingen. Sie haben zu dieſem Behufe natürlich den Mund ſo weit zu öffnen, daß der Ton ungehindert ausſtrömen kann, und dies iſt genügend geſchehen, wenn Sie im Stande ſind, den kleinen Finger durch Ihre Zähne zu ſchieben. Den Ton ſelbſt haben Sie dergeſtalt zu neh-

men und zu geben, daß Sie ihn recht in der vollen Mundhöhle fühlen, also nicht zu weit in den Schlund zurück, noch zu eng an die Vorderzähne geklemmt. Je unbefangener und ungekünstelter Sie das vermögen, je eher und leichter wird es ihnen gelingen, Ton und Vocal richtig zu treffen. Denken Sie dabei an etwas recht Erfreuliches, so wird auch der Ausdruck Ihrer Mienen jene anmuthige Lieblichkeit gewinnen, die junge Mädchen mit so holdem Zauber schmückt."

„Unwiderlegbar aber steht nun soviel fest, daß der von Ihnen gegebene tadellose Vocal nur aus einer Stellung des Mundes kommen kann, wie Sie diese vermöge der ganzen Bauart aller dabei in Anspruch genommenen Theile desselben nehmen müssen, und fallen mit dieser Consequenz alle sonstigen unnützen Plagen in Beziehung auf eine bestimmte normale Mundstellung in sich selbst zusammen."

„Ich kann diesen Satz nicht eindringlich und scharf genug betonen, weil er zugleich die ganze Basis von meiner, wenn ich so sagen darf, rationellen Tonbildung ist, wie sie sich in ähnlicher Weise nicht nur auf alle noch übrigen Vocale, nein, auf die ganze Aussprache erstreckt und woraus sich zur zweifellosen Evidenz ergiebt, daß der edle Ton nur aus einer edlen Vocalisation erwachsen kann, wie die Blüthe aus der Knospe. Ich werde später noch eingehender darauf zurückkommen."

„Die Tonleiter dient, wie Sie schon gehört haben, zunächst dazu, die Stimme vollständig in unsre Gewalt zu bekommen, und zwar in so unumschränkter Weise, daß nicht nur jeder ihr eigene Ton mit Leichtigkeit und Sicherheit, sondern auch in allen Stärkegraden und dem Wechsel der Schattirungen, je nach unserm Willen und Vortragsbedürfniß angegeben werden kann. Der Sänger muß demnach im Stande sein, einen jeden Ton, ohne Ausnahme, wie einen Hauch einzusetzen, ihn zur möglichsten Kraft anwachsen und wiederum im Pianissimo verklingen zu lassen; die vollständige Erreichung dieser Anforderung schließt alle übrigen Nuancen der Tongebung in sich. Diesem Ziele müssen auch wir zustreben und unsre Uebungen der Tonleiter danach einrichten. Sie haben also die Töne so schwach wie möglich zu beginnen, sie mit der Hälfte des eingenommenen Athems bis zum natürlichen Kraftgrad Ihrer Stimme zu steigern und mit der andern Hälfte bis zum leisesten Hauch verhallen zu lassen. Dabei haben Sie sich wohl zu hüten, daß der Ton beim Anschwellen nicht auch in der Intonation steige und beim Ab-

nehmen nicht sinke, wozu er nur allzusehr geneigt ist. In gleicher Weise müssen Sie aufs Strengste darüber wachen, daß der Vocal gänzlich unverändert bleibe und seine Klangfarbe nicht zugleich mit dem Tone wechsele, weshalb Sie Ihren Mund in der einmal angenommenen Stellung entschieden festzuhalten haben. Denn die natürliche Neigung, mit der anwachsenden Stärke des Tones den Mund mehr zu öffnen und allmählig mit dem Piano wieder zu schließen, ist ohne Nothwendigkeit, weil der Ton nicht mit dem Munde, sondern mit den Muskeln des Kehlkopfes und dem Athem beherrscht und regiert wird. Endlich noch haben Sie darauf zu achten, den Ton ruhig zu halten, damit er nicht zittere und schwanke, wie wenn sie auf einer holperigen Straße führen, was vorzugsweise leicht bei der Abnahme des Athems geschieht. Ist diese Anforderung auch für den Anfänger eine der schwierigsten, so ist sie auch gewöhnlich diejenige, welche er am ersten erfüllen kann."

„In allen diesen Dingen verlange ich vorläufig nur das Mäßige und was Sie in aller Bequemlichkeit und ohne jegliche Anstrengung ermöglichen können. Ist dieses erreicht, so mag dem Guten das Bessere folgen."

Wie weit meine Methode, gleich Anfangs lange Töne in zu- und abnehmender Stärke singen zu lassen, von der anderer Gesanglehrer abweicht, welche dieser Uebung erst allerlei, sogar complicirte Tonfiguren, Trillerstudien und andere Aufgaben vorgeschrittener Gesangsfertigkeit vorausschicken, ist mir nicht unbekannt; ja, es giebt selbst Solche, die sich und ihren Schülern die Qual der langsamen Tonleiter gänzlich ersparen. Aber auch in diesen Weg hat mich meine praktische Erfahrung hineingedrängt und weder ich noch meine Schüler haben bis jetzt Ursache gehabt, denselben als unzweckmäßig oder zeitraubend zu beklagen. Doch sehe ich mich keineswegs befugt, gegen die erwähnte Methode anderer Lehrer eine Polemik zu eröffnen, sie mag, gleich der meinigen, auch zum Ziele führen. Wenn aber zugleich behauptet wird: nur jener Weg sei der einzig richtige und jede Abweichung von demselben verderblich, dann muß ich in der Begründung meiner Methode wenigstens eine schützende Abwehr gegen solche Beschuldigung suchen.

Wir müssen uns zum Zwecke eines vergleichenden Urtheils daher noch einmal alle jene Eigenschaften zurückrufen, welche ein angehender Sänger zu erwerben hat, um seine Stimme zum freien Gebrauch musikalischer Ausübung bilden und gebrauchen zu lernen.

Als die nothwendigsten gehören hierzu: das ruhige, unmerkliche Athmen und die sparsame Benutzung und mögliche Ausdehnung desselben, auch die Uebung, mit einem geringen Aufwand von Athem einen großen Ton zu erzielen; die ungezwungene und von allen Nebenklängen befreite Tongebung; die unfehlbar sichere Beherrschung beim Einsetzen und Aushalten der Töne in allen nur möglichen Nuancen und Stärkegraden; die Herstellung einer im Toncharakter gleichmäßigen Scala durch Vermittelung der verschiedenen Register, sowie die zweckmäßige Erweiterung derselben nach beiden Seiten hin; endlich die reine Intonation, — welche Eigenschaften unerläßlich sind, um auf Grund derselben den kunstgemäßen Gesang weiter zu entwickeln.

Während ich nun zur Erlangung der genannten Eigenschaften den Schüler mit der langsamen Tonleiter in zu- und abnehmender Stärke beginnen und die verschiedenen Intervalle in derselben Weise folgen lasse, gehen andere Lehrer, bevor sie zu dem eigentlichen Missa di voce schreiten, mit der Tonleiter im Pianissimo, im Mezzoforte und Forte voran und lassen nebenbei die verschiedenartigsten Studien zum Behufe der Kehlfertigkeit, des Trillers, des Portamento, Staccato u. s. w., u. s. w. vornehmen.

Wir wollen diese beiden voneinander abweichenden Methoden nun einer unbefangenen ruhigen Prüfung unterziehen und daraus die Ueberzeugung zu gewinnen suchen: ob denn wirklich nur die zuletzt angeführte zum Ziele leitet und die von mir angewendete als verderblich bezeichnet werden darf.

Die zuerst genannten Eigenschaften betreffen die Function des Athemholens und der Athemgebung. In beiden Methoden hat der Schüler ruhig und lautlos den Athem in seine Lunge aufzunehmen. Ist dies geschehen, dann setzt, nachdem er sich den Klang des zu singenden Vocales a recht imprimirt, den Mund gehörig geöffnet und den Ton fest mit seinem Sinn erfaßt hat, vermittelst des Tonsinnes sein Wille zur beabsichtigten Intonation die Muskel des Kehlkopfes durch die Ausströmung der in sich aufgenommenen Luft in Bewegung.

Die Theorie der Athmung und Tongebung ist folglich eine und dieselbe. Nun lasse ich die Töne sofort sanft anschwellen und abnehmen, während Andere dieselben im gleichen Pianissimo aushalten lassen. Im Punkte der Schwierigkeit ist in beiden Arten kein wesentlicher Unterschied, indem es dem Schüler kaum mehr

Mühe machen dürfte, den Ton in Etwas wachsen zu lassen, als ihn in gleicher Stärke auszuhalten, wenn nur verhütet wird, daß er bei Ersterem Anfangs nicht mehr thue, als was er ohne die geringste Anstrengung auszuführen vermag. Ein Nachtheil für des Anfängers Stimme ist dabei nicht zu fürchten, wie ich eine solche Wirkung bei meinen zahlreichen Schülerinnen, welche häufig noch sehr jung waren, auch nie erfahren habe.

In Hinsicht der Zweckmäßigkeit erkenne ich in der nuancirten Tongebung größere Vortheile für die Entwickelung der Stimme, als in der gleichmäßigen. Ein jeder Anfänger nämlich hat stets die natürliche Neigung, beim Anwachsen des Tones den Mund mehr zu öffnen und beim Abnehmen zu schließen, wodurch sich dann, wie begreiflich, auch der Vocal verändert. Die Abstellung dieses Fehlers aber ist für die Gewinnung einer tadellosen Vocalisation, als einer Grundbedingung des methodischen Gesanges, von hoher Wichtigkeit. Da sich nun diese natürliche Neigung bei der nuancirten Tonleiter früher oder später jedenfalls geltend machen wird, so ist es von dem besten Erfolg, ihr gleich anfangs zu begegnen und nicht damit zu warten, bis der Schüler bereits vielfache Studien des höheren Kunstgesanges unternommen hat, wo dann die Aneignung des erwähnten Vorzugs nur um so größere Schwierigkeiten bietet. Ferner lernt der Anfänger bei Abnahme des Tones und des Athems früher das Zittern und Schwanken der Stimme vermeiden und den angegebenen Ton in der intonirten Höhe festzuhalten, und endlich gewöhnt er sich so bei Zeiten daran, die Grenztöne mit zweien Registern zu singen, indem er genöthigt ist, sie im Piano mit dem hohen Register einzusetzen und beim Anwachsen mit denselben ins tiefere Register herabzugehen, wodurch ihre Vermittelung am leichtesten und zweckmäßigsten bewerkstelligt wird. Beobachtet der Lehrer, wie schon erwähnt, hierbei nur die gebotene Vorsicht, daß der Schüler sich nicht anstrengt und vorläufig in dem bequemen Umfang seiner Stimme bleibt, dann ist auch keinerlei Nachtheil für diese zu befürchten.

Nicht anders verhält es sich mit der nuancirten Tonleiter, gegenüber derjenigen, welche in einem entschiedenen Mezzoforte oder Forte gesungen wird.

Gehen alle Nuancirungen von der Anwendung des Athems aus, so ist die Beherrschung desselben auch dazu unerläßlich. Das Aushalten eines Tones im Mezzoforte oder Forte aber setzt diese

Beherrschung nicht minder voraus, als das allmälige Anwachsen und Abnehmen. Im Gegentheil, zu dem Letzteren hilft schon auf natürliche Weise die Abnahme des Athems, und es ist unbedingt schwerer, einen langen Ton im gleichmäßigen Forte zu beginnen und zu schließen, als ihn verklingen zu lassen. Wenn nun der Schüler soviel Herrschaft über seinen Athem erlangt hat, einen Ton in allmäliger Steigerung singen zu können, so wird es nicht schwieriger für ihn sein, denselben auch in gleichmäßiger Stärke auszuhalten, als wenn die Uebungen in den verschiedenen Stärkegraden einzeln vorangehen. Der Unterschied besteht nur darin, daß der Schüler im letzteren Falle in getheilter Weise eine Herrschaft über Athem und Stimme erstrebt, während es im ersteren Falle im Zusammenhange geschieht. Das Ziel ist somit dasselbe, wenn auch die Wege dahin verschieden sind, und kann es sich also lediglich darum handeln, welcher von beiden kürzer und praktischer ist.

Für die freie von allen unschönen Nebenklängen bewahrte Tongebung bietet die langsame nuancirte Scala einen nicht geringeren Nutzen, indem eine solche dieselben Erfordernisse — unveränderte Mundstellung und Gleichheit des Vocales — bedingt. Gehört diese Eigenschaft nun zu den Grundelementen eines methodisch schönen Gesanges, so kann sie folglich auch nicht früh genug erlangt werden. Wie viel schwerer dies aber beim Studium von Tongruppen geschehen kann, das, dächte ich, dürfte nicht zu verkennen sein, weil des Schülers Aufmerksamkeit dadurch abgelenkt, mindestens getheilt und die sorgsame Ueberwachung seiner selbst beeinträchtigt wird, und zwar wird dies um so mehr geschehen, je weniger sicher er noch im Notentreffen ist. Selbst die langen, in einem gleichen Stärkegrad ausgehaltenen Töne erfüllen den angegebenen Zweck nicht in so vollständiger Weise, als jene in steigender und abnehmender Stärke, weil gerade bei dieser Nuancirung der Schüler am meisten geneigt ist, Mund und Vocal zu verändern und er zugleich Gefahr läuft, dabei Nebenklänge einzumischen.

Von gleicher Wichtigkeit ist die von mir angegebene Art, die Töne singen zu lassen, für die sichere Herrschaft über dieselben. In den bei weitem meisten Stimmen nämlich befinden sich immer mehrere Töne, namentlich an den Registergrenzen, welche entweder eine starke Neigung zum Steigen oder zum Sinken haben, und es ist demzufolge erforderlich, diese dem Willen des Singenden unterthan zu machen und eine so absolute Gewalt darüber zu erlangen, daß

sie bei jeder beliebigen Nuancirung in ihrer Intonation nicht weichen. Es handelt sich, wie ersichtlich, hierbei zugleich um die Herstellung einer im Toncharakter gleichmäßigen Scala durch Ausgleichung der verschiedenen Register, indem nicht nur die unwilligen Töne sich meist an den Grenzen derselben befinden, sondern auch die verschiedenartige Klangfarbe einer Stimme in den verschiedenen Tonreihen ihren Grund hat und demnach die vollkommene Beherrschung und die Ausgleichung der Scala in Eins zusammenfällt. Ohne diese Errungenschaft ist ein unbehinderter Gebrauch der Stimme nicht möglich, weil dann manche Töne nie so kommen, wie sie *sollen*, sondern gewissermaßen, wie sie *wollen*, und selbst bei jener Theorie, welche die Stimme auf zwei Register reducirt, behält sie die gleiche Wichtigkeit.

Wenn nun ein im Pianissimo angegebener und ausgehaltener Ton in dem dazu verwendeten Register verbleibt, indem er zu gleicher Zeit unzweideutig damit ankündigt, zu welchem Register er eigentlich gehört, so macht dagegen das Anwachsen des Tones es nöthig, auch das tiefere Register zu solchem Zwecke zu benutzen. Diese Uebergänge nun sind häufig, wenn sie gänzlich unmerklich von Statten gehen und in fester Intonation bleiben sollen, von einer nicht geringen Schwierigkeit begleitet, und der Sänger hat, um sie zu ermöglichen, ebensoviel Zeit als Mühe und Geduld darauf zu verwenden. Hieraus ergiebt sich nun die Nothwendigkeit, rechtzeitig damit zu beginnen und die betreffenden Töne mit zwei Registern singen zu lernen, wodurch die gewünschte Herrschaft über alle Töne und die Gleichmäßigkeit der Scala am leichtesten erreicht wird. Die von mir verlangte Aufmerksamkeit für diese Eigenschaften ist bei jener Methode, die Töne in einem gleichen Stärkegrade aushalten zu lassen, nicht nöthig, weil der Schüler dazu nicht zweier Register bedarf und die Neigung zur schwankenden Intonation sich weniger bemerkbar macht. Dasselbe gilt von den Studien verschiedener Tongruppen des Trillers, u. s. w.

Freilich giebt es Stimmen, die so glücklich disponirt sind, daß man von diesen Uebergängen und der damit verbundenen Unsicherheit in der Intonation wenig oder nichts merkt, allein diese gehören immer nur zu den *Ausnahmen* und können daher auch den Lehrer bei der Behandlung der meisten Stimmen von der nöthigen Vorsicht nicht entbinden. Die andere Methode legt zwar auf das Studium des Missa di voce einen nicht geringeren Werth; aber sie

weist demselben einen andern Platz in ihrem Cursus an und läßt erst nach vielen anderen Studien damit beginnen, während ich die daraus hervorgehende sichere Beherrschung der Stimme in allen Nuancen und die gleichmäßig gebildete Scala für die Basis erachte, von welcher alle weiteren Studien zu einem kunstgemäßen Gesange ihren Ausgang zu nehmen haben.

Die unfehlbar sichere Intonation ist im Gesange von zweifelloser Bedeutung, weil ohne eine solche eine im Uebrigen tadellose Leistung ebenso unerfreulich als werthlos bleibt.

Daß die reine Intonation nicht nur Sache des musikalischen Ohres, sondern, gleich allen höheren Eigenschaften eines künstlerischen Gesanges, das Resultat des Studiums ist, habe ich schon früher ausgesprochen. Mir wenigstens ist es in meiner Praxis noch nicht vorgekommen, daß hierzu die Schärfe des Ohres allein genügt hätte, es mußte sich derselben stets die Ueberlegung zugesellen, um eine vollkommene Reinheit zu erreichen. Was sich aber bei all' meinen Schülern ohne Ausnahme mehr oder weniger herausgestellt hat, kann nicht füglich dem Zufall zugerechnet werden, es muß vielmehr in der natürlichen Neigung seine Erklärung finden. Dieser Neigung zufolge wird der Anfänger stets gewisse Intervalle zu hoch oder zu tief intoniren. Zur Abstellung dieses Fehlers genügt nun keineswegs die Aufforderung, „rein zu singen", man muß vielmehr den Schüler mit den Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Intervalle vertraut machen, damit er diese mit stets wacher Ueberlegung so lange intonire, bis die sichere Reinheit derselben ihm gewissermaßen zur zweiten Natur geworden ist. Aber selbst dieses wird zu einer tadellosen Reinheit der Intonation nicht führen, wenn der Schüler nicht bereits eine vollkommene Sicherheit über seine Stimme gewonnen hat, um sie seinem Willen gänzlich dienstbar zu machen. Wenn nun die Erlangung einer solchen Sicherheit über Stimme und Intonation sich bei langsamen Intervallen schon nicht unerheblich schwierig erweist, so ist leicht einzusehen, um wie Vieles sich diese Schwierigkeit noch bei allen complicirten Tongruppen steigern muß, weil der Schüler, aus leicht erklärlichen Gründen, viel flüchtiger darüber hinweggleiten wird; auch dürfte er bei solchen Uebungen schwerlich die natürliche Hülfe des Anschwellens und Abnehmens der Töne vermeiden, wozu doch seine Stimme noch keineswegs geschickt gemacht ist.

Zur Erreichung einer unfehlbar sicheren Intonation gewin-

nen nun die Uebungen der langen Töne in zu- und abnehmender Stärke einen neuen Werth. Die natürliche Neigung zu Intonationsschwankungen nämlich tritt beim Anfänger nirgends deutlicher zu Tage, als beim Wachsen und Abnehmen eines Tones, indem die Stimme bei Ersterem gar zu gern in die Höhe treibt und bei Letzterem sinkt. Wird er nun gleich von vorneherein dazu angehalten, diese Neigung zu bekämpfen und das sichere Festhalten des Tones zu ermöglichen, dann hat er nicht selten sich diese Fähigkeit schon angeeignet, ehe noch die weiteren Uebungen ihren Anfang nehmen. Bei den Grenztönen der Register verdoppelt sich die Disposition zum Sinken und Steigen der Töne, indem die letzten Töne der Register ebenso gewaltsam herunterdrücken, als die ersten steigen, namentlich haben die ersten Falsettöne anfangs oft eine kaum zu bezwingende Neigung in die Höhe zu gehen. Diese Grenztöne nun nach Willen festzuhalten, dazu dient am geeignetsten die Anwendung zweier Register, indem man den anzugebenden Ton mit dem höheren Register einsetzt, dann mit dem Wachsen desselben ins tiefere Register heruntergeht und mit dem Abnehmen wieder ins Erstere zurückkehrt, wodurch die Töne alsbald in allen Stärkegraden die nöthige Fügsamkeit und Sicherheit erlangen.

Eine gleich praktische Art zur Befestigung der Stimme, wie der Intonation, ist die Uebung der langsamen Intervalle, und zwar in ähnlicher Nuancirung wie die Tonleiter; denn da die verschiedenen Intervalle, wie schon erwähnt, auch ihre verschiedenen Eigenthümlichkeiten haben, so ist ein inniges Vertrautsein mit denselben unerläßlich.

Es kann mir nicht in den Sinn kommen, die Wichtigkeit der Kehlfertigkeit in Abrede zu stellen, ist sie doch für die unumschränkte Beherrschung der Stimme sowohl wie für den höheren Kunstgesang nicht zu entbehren. Aber dadurch wird meine Meinung nicht irritirt, daß auch der Gesangunterricht ebensowohl eine progressive Entwickelung zu verfolgen hat, als alle übrigen Lehrgattungen, und ich danach die Studien zur Kehlfertigkeit erst dann für fruchtbringend erachten kann, wenn die Stimme in ihrem bequemen Umfang sicher und ausgeglichen und die Intonation befestigt ist. Denn diese Eigenschaften sind die Grundbedingungen eines künstlerisch schönen Gesanges und die Coloratur steht erst in zweiter Reihe.

Nach dieser langen Diskussion kehren wir zu unserer wartenden Schülerin zurück, um unsre nothwendigsten Erörterungen fortzusetzen.

„Bei allen Ihren Studien", so fahre ich fort, „muß Ihnen eine Regel stets als erste, nie zu verletzende Richtschnur dienen; sie ist und bleibt die wichtigste, sowohl für die Entwickelung, als wie für die Erhaltung Ihrer Stimme. Diese goldene Regel heißt: Ihrer Stimme nun und nimmer Gewalt anzuthun, weil keine Verkehrtheit bei der Tonbildung sich so furchtbar rächt, als diese!"

„Von den Gesanglehrern aber sind keine gefährlicherer Art, als jene, welche den Schüler veranlassen, seine Stimme zu forciren und alle unwilligen, unbequemen Töne mit brutaler Gewalt herauszusingen, um so der Natur abzuzwingen, was sie nicht willig geben will; denn der sicherste Erfolg dieses Parforcemittels ist und kann kein anderer sein, als der Ruin der Stimme!"

„Abzwingen läßt sich der Natur nicht ein Viertelton. Nehmen wir beispielsweise an, der äußerste Grenzton Ihrer Stimme nach der Höhe zu wäre e zwischen der vierten und fünften Linie. Nun aber fände sich in einem Ihnen liebgewordenen Gesangstück wiederholt noch f oder fis und Sie dächten: „Ach was! kannst du e singen, so wird dir auch wohl der nächste Ton noch möglich sein," — und in der That, Ihre jugendkräftige Natur wird Sie mit aller Kraftanstrengung diesen Ton noch erreichen lassen. Aber einentheils nennen wir in Wirklichkeit nur den Ton den unsrigen, den wir stets und in jeder Nuance sicher haben — wie denn die unfehlbarste Probe, wie weit wir uns versteigen dürfen, die ist: nicht höher stark zu singen, als sich die Töne im Piano anschlagen lassen — und anderntheils rächt die Natur jede ihr angethane Gewalt mit ihrer eigenen Zerrüttung. Die unnatürlich erzwungenen hohen Töne nämlich äußern zunächst und augenblicklich ihren schädlichen Einfluß auf die tiefsten, denn die beiden Enden der Stimmen stehen in einer überaus zarten Wechselwirkung und jede unbillige Zumuthung an einen dieser Theile hat der andere zu büßen. Diese unmittelbar bemerkliche Einwirkung auf die unteren Töne nach ungehöriger Anstrengung der hohen wird bei öfterer Wiederholung — wenn ich so sagen darf — chronisch, und der gänzliche Verlust der tiefsten Töne ist die erste Folge einer unverständigen Caprice. Sodann werden die schwächeren Töne der Scala ebenfalls dadurch irritirt, diese nach und nach lückenhaft, um endlich einer gewissen Zerstörung entgegenzueilen."

„Aehnliches gilt von der unseligen Manie, tiefe Töne mit Gewalt erzwingen, oder einzelne kranke und schwache Töne inmitten

der Scala auf solche Weise corrigiren zu wollen. Der Erfolg wird stets zum Gegentheil von dem umschlagen, was man beabsichtigt."

„Daß junge Sängerinnen im Stande sind, solche unnatürlich herausgequälten Töne nach beiden Richtungen hin oft längere Zeit gebrauchen zu können, ist kein Argument gegen ihre Verderblichkeit; die jugendliche Natur vermag manche Mißhandlung zu ertragen, ehe sie darunter erliegt."

„Aber auch abgesehen von der zerstörenden Wirkung, welche jede Gewaltthat über kurz oder lang auf die Stimmen ausüben muß, sind die also ertrotzten Töne überdies stets von durchaus unschönem widerlichen Charakter, der zu dem noch übrigen gesunden Theil der Stimme außer allem materiellen und ästhetischen Verhältniß bleibt. Dies gilt sowohl von den tiefen grunzenden, sogenannten aufgesetzten Tönen, womit moderne Sängerinnen gar zu gerne auf Kosten der Schönheit kokettiren, als auch von den erzwungenen hohen Tönen, welche in ihrer schneidenden Schärfe oder ihrem gepreßten Klange jedes gesunde Ohr beleidigen."

„Wenn ich nun aber auch auf das Entschiedenste gegen jede erzwungene Ausdehnung der Scala protestire, so will ich doch keineswegs also verstanden sein, als ob eine Stimme überhaupt nicht über ihre bequeme Lage hinausgehen dürfe."

„Im Gegentheil, wir wollen unser ganzes Streben unablässig dahin richten, die Stimme nach beiden Seiten hin, soviel wie immer möglich, zu erweitern; aber wir wollen diese zu wünschende Bereicherung der Natur nicht abzwingen, sondern abgewinnen. Und in diesem Unterschiede liegt das ganze Regulativ für alle unsere Studien. Es kann also nicht davon die Rede sein, in träger Bequemlichkeit nur die Töne unsrer Scala zu üben, welche von Haus aus darin enthalten sind, und unser Streben darauf zu beschränken, nur sie in allen guten Eigenschaften vollendeter zu bilden: uns fällt die gleiche Pflicht zu, noch andere zu gewinnen und sie uns dienstbar zu machen, um auch in dieser Weise unsere Mittel zu höherer Bedeutsamkeit zu erheben."

„Wir müssen daher denjenigen Tönen, welche sich bereits in unserm Besitz befinden, immer ein wenig mehr zumuthen, als sie bequem zu leisten im Stande sind, und zwar, wie sich von selbst versteht, in allem Edlen und Schönen; dagegen die noch zu gewinnenden Töne mit ebenso viel Vorsicht als Geduld üben, bis sie sich ebenbürtig den übrigen angereiht haben. Denn, ich wiederhole

es, mit Gewalt läßt sich darin nicht das Mindeste erreichen, und wenn ein Sänger bei dem unverständigen Trotz, sich einen halben Ton erzwingen zu wollen, den endlichen Ruin seiner Stimme herbeiführt, vermag ein Anderer durch zarte und geschickte Behandlung das Anfangs unglaublich Scheinende zu gewinnen und seine Stimme mit einer ganzen Garnitur schöner Töne zu bereichern."

„Rufen wir uns das Princip der Tonbildung noch einmal zurück! — Wir haben demnach also Anfangs, so lange die Töne noch keine vollständige Sicherheit und Festigkeit besitzen, beim Ueben derselben eine entschiedene Mäßigung zu beobachten und in den Grenzen des willigen Umfanges zu bleiben, sobald aber die genannten Eigenschaften erreicht sind, beginnen wir nicht nur diesen Tönen mehr und mehr zuzumuthen, wie es bei allen Kräften geschehen muß, die wir stärken wollen, wir suchen auch zu gleicher Zeit an beiden Enden den Umfang der Stimme zu erweitern."

„Statt der gebräuchlichen diatonischen Tonleiter singen wir die chromatische, und habe ich für diese Abweichung vom Hergebrachten zwei Gründe. Der erste derselben betrifft die Registerverhältnisse. Sie wissen bereits, daß Ihre Stimme aus mehreren Abtheilungen oder Registern besteht, welche sich immer zwischen zwei halben Tönen scheiden. Da nun die Vermittelung dieser Register einen Hauptzweck unsrer ersten Studien bildet, wir aber in der diatonischen Tonleiter möglicherweise eine jener Grenzen vermeiden könnten, so wählen wir gleich das Sichere, um Nichts darin zu versäumen. Der zweite Grund betrifft die Intonationsverhältnisse."

„Sie kennen auch darin soweit meine Meinung, um zu wissen, daß ich das absolute Reinsingen nicht allein einem musikalisch-gebildeten Ohre zuschreibe, vielmehr die Kenntniß von der Eigenthümlichkeit der Intervalle ebenfalls für unerläßlich halte, wenn man sich diesen Vorzug mit bewußter Sicherheit aneignen will."

„Das scheinbar Auffällige dieser Behauptung findet seine Erklärung in unserm musikalischen System, dem, als ein Ergebniß der menschlichen Reflexion, der Stempel jener Vollendung fehlt, den alles dasjenige trägt, was die Natur geschaffen hat und welches demzufolge mit unserer natürlichen Neigung in manchen Tonverhältnissen in Widerspruch geräth. Einen Beleg dafür giebt Ihnen die sogenannte gleichschwebende Temperatur, in welche der Stimmer unsre Piano's zu bringen hat, und wobei er, um das Instrument rein zu stimmen, seinem Ohre die Reflexion zugesellen muß. So-

dann geben auch die melodischen und harmonischen Wendungen unsrer Musikstücke uns häufig die Veranlassung, unsre natürliche Neigung zu bekämpfen und ebensoviel unsrer Ueberlegung als unserem Ohre zu folgen. Die Eigenthümlichkeiten unsrer Intervalle sind ganz positiver Natur und lassen sich auf feste Gesetze zurückführen, worüber Sie an passender Stelle das Nöthige erfahren werden."

Ich kann hier beiläufig meine Verwunderung nicht unausgesprochen lassen, daß in neueren Gesangschulen dieses für den Unterricht so hochwichtigen Gegenstandes mit keiner Silbe gedacht wird, woraus mir hervorzugehen scheint, wie sorglos man über alle geheimen und geheimsten Mysterien das Naheliegende, Naturgemäße und Nothwendige vergißt oder versäumt.

„Sie haben in Beziehung auf die chromatische Tonleiter vorläufig nur zu wissen nöthig, daß von allen Intervallen keines der steten Aufmerksamkeit so sehr bedarf, als die Fortschreitung von einem Tone zum nächstliegenden halben. Man kann ohne diese Aufmerksamkeit sonst zuverlässig darauf rechnen, daß die Intonation des halben Tones nach oben zu tief und abwärts zu hoch bleibt. Indeß die mit Ueberlegung verbundene fortgesetzte Uebung wird Sie später auch das Richtige treffen lassen, ohne daß Sie nöthig haben, besonders daran zu denken."

„Die beiden äußersten Enden einer Stimme stehen, wie Sie bereits gehört haben, in einem innigen Zusammenhange; wer die tiefsten Töne überwiegend cultivirt, wird die Entwickelung der höchsten damit zurückhalten, oder umgekehrt. Wenn ich daher bei selbst vorgerückten Schülern diese äußersten Töne in der täglichen Tonleiter fehlen lasse — weil sie sich, nach meiner Erfahrung, durch die Cultur der nächstliegenden gleichsam in der Stille mit herausbilden, — so muß dies Verfahren bei Anfängern umsomehr beobachtet werden. Zudem haben Anfangs die meisten Stimmen einen schwächeren Theil, der sich entweder in einer mattklingenden Tiefe, oder in einer auffallend dünnen und unsicheren Höhe ausspricht, welche Beschaffenheit ebenfalls bei der Uebung der Tonleiter die sorgsamste Berücksichtigung in Anspruch nimmt, indem der starke Theil so lange gemäßigt wird, bis sich der schwächere durch überwiegende Uebung dem andern ebenbürtig herausgebildet hat. Noch findet sich fast in jeder Stimme ein Ton, welcher durch Leichtigkeit der Ansprache, durch Schönheit und Fülle des Klanges alle anderen übertrifft. Dieser muß dann gleichsam als Muster dienen und zu-

gleich als vorläufiges Ziel, wonach alle übrigen in ihrer Ausbildung hinzustreben haben."

„Nachdem Sie von mir das Nothwendigste dessen gehört haben, was Sie vorläufig zu wissen brauchen, um Ihren ersten Uebungen auch eine theoretische Stütze zu geben, welche sie vor Schaden bewahren kann, wollen wir jetzt mit der Tonleiter beginnen. Da Ihre Stimme noch das tiefe b kräftig und volltönend in sich faßt, so dürfen wir die Scala füglich mit c anfangen."

„Wenn Sie die regelrechte Stellung eingenommen, haben Sie, bevor Sie den Ton anheben, Ihre Lunge ruhig und lautlos voll Athem zu ziehen; denn da nur vermittelst des ausströmenden Athems die Muskeln des Kehlkopfes in tönende Schwingung gerathen, so wird dies auch nur so lange geschehen können, als Sie Athem zu geben vermögen, und sonach die Dauer des Tones stets dem eingezogenen Volumen des Athems entsprechen. Dieser phhsische Schluß darf Sie aber nicht verführen, nun auch soviel Athem in sich aufzunehmen, als nur immer möglich ist, da Ihnen die richtige Verwendung dafür noch fehlt und eine Kraft nur dann uns nützen kann, wenn wir sie passend zu gebrauchen wissen. Bei allzusehr gefüllter Lunge würde sich das Bedürfniß bei Ihnen geltend machen, dieselbe durch ein größeres Luftquantum wieder zu leeren, weil die Lunge in ihre gewohnte Function zurückzukommen strebt. Aber für den ruhigen Einsatz eines Tones können wir ein gewaltsames Herausdrängen des Athems nicht gebrauchen, dazu bedarf und genügt ein sanftes Ausströmen desselben, und wenn auch die Kraft eines Tones von der darauf verwendeten Fülle des Athems abhängig ist, so doch nicht in gleicher Weise sein voller, edler, schöner Klang. Auch hat der Sänger vom Beginn seiner Studien an danach zu streben, mit einem geringen Aufwand von Athem einen großen Ton zu erzielen und so sparsam damit umzugehen, daß er ihm, ohne seine Brust zu einem Ballon aufzuschwellen, dennoch eine lange Dauer geben kann. Deshalb empfehle ich Ihnen auch hierin eine entschiedene Mäßigung. Nehmen Sie nicht mehr Athem, als Sie ohne jegliche Unbequemlichkeit in sich beherbergen können, so daß er sich dadurch ihrer vollständigen Herrschaft nicht entzieht. Die Lunge, an eine ruhige und gleichmäßige Thätigkeit gewöhnt, kann ebenfalls erst nach und nach dazu fähig gemacht werden, dem Bedürfniß des vorgeschrittenen Sängers ohne Anstrengung zu genügen. Den mit Ohr und Sinn sicher erfaßten Ton intoniren Sie, wenn auch

schwach, doch mit entschiedener Festigkeit und ohne, unsicher suchend, einen andern zur Hülfe vorauszuschicken. Dabei haben Sie ihn weder herauszuhauchen, noch zu schieben oder zu drängen, sondern ihn ruhig zu geben, dann ein wenig wachsen zu lassen, um ihn, wie er begonnen, ohne Zittern und Schwanken wieder zu schließen. Jedoch darf seine Dauer nicht länger sein, als Sie es ohne die geringste Erschöpfung ermöglichen können. Der Vocal muß sich ebenfalls sofort bestimmt und deutlich prononciren und darf bis zu Ende des Tones nicht im Mindesten verändert werden. Endlich noch, was mit dieser Aufforderung zusammentrifft, hat die Oeffnung des Mundes in derselben Weite zu verbleiben und sich nicht etwa, wozu eine starke Neigung vorhanden ist, mit der Abnahme des Tones mehr und mehr zu schließen."

Sind die tieferen Töne, wie öfter, noch ungewöhnlich schwach, dann lasse ich den Vocal a etwas dunkler, d. h. um eine Nuance dem o näher, nehmen. Dadurch ist die Singende genöthigt, den Ton weiter nach vorne zu bilden und ihn also zu festerem Klange zu concentriren; auch dient diese Maßregel dazu, ihn ihrem Willen fügsamer zu machen. Genügt aber auch dies nicht, dem Tone zu erforderlicher Consistenz und Klangfülle zu verhelfen, so muß sie ihre Tonleiter um eine Secunde oder Terz höher beginnen und bleibt es alsdann der weiteren Entwickelung der Stimmen vorbehalten, diese vorläufig aufgegebenen Töne später noch zu erwerben.

Ist auf die vorgeschriebene Weise ein für den Anfang genügender Ton erzielt, schreiten wir in der chromatischen Scala weiter, wobei vor allen Dingen auf einen sicheren Einsatz und ein ruhiges Ende zu halten ist, weil zu diesen Eigenschaften am meisten die Beherrschung der Stimme bedingt wird. Schon bei dem Tone dis oder es kündigt sich unzweideutig das herannahende Ende des ersten Registers an, indem die Sängerin nicht nur ein energischeres Festhalten des Tones nöthig hat, will sie in der Intonation nicht sinken, sie muß auch unbedingt mit der Abnahme desselben gleichsam in das zweite Register hineinschleichen, um ein schwaches Ende zu ermöglichen. Der Einsatz des darauf folgenden Tones e hängt einzig und allein von der natürlichen Disposition der Stimme ab. Wird er der Sängerin mit dem ersten Register noch leicht, dann hat sie ihn auf dieselbe Weise zu singen, wie den vorhergehenden; erfordert er indeß bereits schon eine ungewöhnliche Kraftanstrengung, so muß sie ihn nothwendig, ja unbedingt, mit dem zweiten Register neh-

men. Der Lehrer kann nicht sorgsam genug darüber wachen; denn da der erste Ton des zweiten Registers in den meisten Fällen noch sehr schwach und unsicher klingt, so ist es der Schülerin sowohl leichter, als bequemer, das erste Register über diesen Ton hinaus auszudehnen; aber durch diese Ueberschreitung der natürlichen Grenze wird die zu erstrebende Vermittelung der Register und mit ihr die Gleichmäßigkeit der Scala unmöglich, vielmehr der Bruch der Stimme unvermeidlich. In der Regel ist es am Zweckmäßigsten, den Ton e mit dem zweiten Register im Piano zu beginnen, ihn dann im Wachsen in das erste Register zurückzuleiten und mit dem Abnehmen wieder im zweiten Register zu schließen.

In den bei weitem meisten Fällen ist es unbedingt nothwendig, die Schülerin von diesem Verhältniß ihrer Stimme aufs Klarste zu überzeugen, damit sie demzufolge ihre zweckdienlichen Uebungen stets mit vollem Bewußtsein ausführe. Wo indeß die Stimme von der Natur so glücklich disponirt ist, daß von diesen Uebergängen wenig oder nichts zu merken, bleibt es gerathener, die Schülerin nicht weiter damit zu behelligen und nicht von Schwierigkeiten zu reden, wo sie keine zu überwinden hat.

Hängt sonach der Ton e von der Eigenthümlichkeit der Stimme ab, welche der Lehrer aufs Sicherste zu erkennen hat, so ist dagegen der Ton f entschieden mit dem zweiten Register zu nehmen. Ob derselbe auch Anfangs noch so kümmerlich klinge, der Lehrer darf durchaus nicht erlauben, daß er noch mit dem ersten Register herausgepreßt werde; Vorsicht, Geduld und Zeit erkräftigen auch ihn und machen ihn den andern in Klang und Charakter ebenbürtig.

Die nachfolgenden Töne sind wieder von natürlich festerer Beschaffenheit, namentlich von g an, und ihre methodische Entwickelung wird dem Anfänger daher auch um Vieles leichter werden, als die eben erwähnten Grenztöne der beiden Register. Doch hat die Schülerin sich wohl zu hüten, sie nicht schon zur möglichen Stärke herauszutreiben; sie muß diese Töne vielmehr so lange mit Mäßigung üben und den schwächeren accommodiren, bis die letzteren sich auch erkräftigt haben und die gewünschte Gleichheit erzielt ist, was ohne analoge Mäßigung auf lange hin unnöthig erschwert wird.

Bei den Tönen b, h und c tritt ganz dasselbe Verhältniß ein wie bei es, e und f und die Schülerin hat dort dieselbe Vorsicht zu ihrer Vermittelung und Ausgleichung zu beobachten. Oefters wird es derselben äußerst schwer, ja unmöglich, diese Grenztöne auf dem offenen Vocal a gleich festzuhalten. In diesem Falle hat der Lehrer

es dann mit dem geschlossneren o versuchen zu lassen, und wenn auch das nicht genügt, mit u oder i, bis die Töne in sich fester, willig und gehorsam geworden sind.

Die peinlichste Ueberwachung verlangt der Uebergang von dem dritten ins vierte, oder von dem Brust- ins Falsettregister. Ich wiederhole es und kann nicht ernstlich genug darauf hinweisen: nichts ist so sehr geeignet, junge Stimmen einem gewissen Ruin entgegenzuführen, als die über die natürliche Grenze hinausgehende Ausdehnung des Brustregisters. Es ist diese Ueberwachung um so nothwendiger, als angehende Sängerinnen zu einer solchen Ausdehnung in den meisten Fällen eine herausfordernde Veranlassung haben. Von allen Tönen der Scala nämlich sind keine von so überaus zarter und empfindlicher Natur, als die ersten des Falsetts; sie wollen daher auch mit der allersubtilsten Vorsicht erfaßt und angeschlagen sein, und sind Anfangs fast immer in sich so schwach und unsicher, daß die geringste Vernachlässigung bei ihrem Ansatz schon hinreichend ist, sie zu irritiren.

Aus diesem Grunde ist es der Anfängerin freilich dann auch bei weitem bequemer, sie noch mit dem Brustregister zu singen. Der Lehrer aber hat gerade hier aufs Strengste darauf zu dringen, die natürliche Grenze innezuhalten, weil nichts für die Ausbildung und Vermittelung der Stimme von gleicher Wichtigkeit ist, als der rechtzeitige Uebergang ins Falsett. Es ist zu dem Ende auch zweckmäßiger, das Falsett schon um einen halben oder ganzen Ton früher beginnen zu lassen, damit sich die beiden Register gleichsam leichter ineinander fügen. Die Schwierigkeit, diese Töne mit Sicherheit zu intoniren, beschränkt sich indeß nur auf die ersten des Falsetts; hat die Anfängerin dafür den rechten Ansatz gefunden, so werden ihr die höheren mit leichterer Mühe gelingen. Ist der Lehrer nicht vollständig überzeugt, daß die angegebenen Töne auch wirklich dem Falsett angehören, dann wird er darüber zweifellose Klarheit erlangen, wenn es der Schülerin möglich ist, sie ohne die geringste Anstrengung zu halten und im Pianissimo verklingen zu lassen, was ihr ohne Hülfe des Falsetts nimmer gelingen wird. Ueber den Beginn des Falsetts läßt sich nicht füglich eine Norm feststellen; er hängt einzig und allein von der natürlichen Disposition der Stimme ab und der Lehrer hat nur dieser zu folgen. Ebensowenig lassen sich die mannigfachen Manipulationen vorzeichnen, die der Lehrer oft anwenden muß, damit die Schülerin sowohl ins Falsett hinein- als wieder herauskomme.

Die hohe Bedeutsamkeit der sorfältigsten Ausbildung des Falsetts steht außer allem Zweifel, wie ich es schon wiederholt aufs Nachdrücklichste hervorgehoben habe. Kann die Vernachlässigung derselben überhaupt nur auf Kosten der Stimme geschehen, so ist es ohne eine solche Ausbildung des Falsetts auch nicht möglich, den höheren Tönen bei leichtem, willigem Anschlage jene weiche Fülle zu geben, worin ihr Reiz und ihre zauberhafte Wirkung besteht, während eben dieselben Töne, mit dem Bruftregister erzwungen, entweder gequetscht, oder scharf und schneidend klingen werden.

Hierin will ich aber nicht also verstanden sein, als ob die Bruststimme überhaupt nicht ihre bequeme Grenze überschreiten dürfe. Es handelt sich ja darum, die Scala zu bereichern, und nicht zu beschränken, und so wenig die höheren Töne stets mit dem Bruftregister gesungen werden können, so wenig kann es ausschließlich mit dem Falsett geschehen. Die angegebenen Vorsichtsmaßregeln sollen nur dazu dienen, die Correctur der Stimme in Hinsicht auf Sicherheit, Gleichheit, Charakter und Schönheit möglichst zu vollenden.

Ist das geschehen: dann mag die Sängerin die Töne nehmen, wie sie ihr bequem sind und in ihren Vortrag passen. Dasselbe gilt selbstverständlich auch von den übrigen Registern. Die Cultur des ebenso weichen als empfindlichen Falsetts wird nur deshalb besonders betont, weil sie die meiste Geduld und Vorsicht bedingt, um die ursprünglich schwachen und unsicheren Töne voll und fest zu machen; sodann, weil seine Entwickelung nur so lange möglich ist, als man bei den dazu erforderlichen Studien seine natürliche Grenze beobachtet, und endlich, weil durch die Einwirkung der sorglich ausgebildeten Falsetttöne auch die höheren Bruſttöne das Harte und Gewaltsame verlieren. Beobachtet die Sängerin die bereits ausgesprochene Regel, nicht höher stark zu singen, d. h. mit der Brust, als es ihr in der ruhigen Tonleiter im schönen, vollen Piano möglich ist, dann ist sie auch gegen jede nachtheilige Anstrengung ihrer Stimme gesichert. Freilich darf sie nicht zugleich die Regel umkehren und meinen, sie könne mit der Bruſtkraft nun auch dem Falsett nachstreben, denn dies wäre jedenfalls ein in seinen Folgen schlimmer Trugschluß.

Wir kehren jetzt zu unserer Schülerin zurück, welche, wenn auch nicht ohne vielfache Mühe, doch endlich glücklich in ihrer chromatischen Tonleiter bis zum g hinaufgeklommen ist. Vorzugsweise waren es die ersten Falsetttöne mit ihrer kaum zu bezwingenden

Neigung zum Steigen, welche, sehr widerspenstig, nur durch den schwächsten Einsatz und eine gleichbleibende Tonstärke in der Intonation erhalten werden konnten, da wir vorläufig, so lange diese Töne nicht um Etwas fester und sicherer geworden sind, darauf verzichten müssen, sie im Anwachsen ins Brustregister hinunterzuleiten. Wenn schon das Hinaufsteigen der Scala in Beziehung des sicheren Einsatzes und der reinen Intonation nicht ohne vielfache Mühe zu vollbringen war, so steigert sich diese Schwierigkeit bei der Rückkehr nach unten in einem bedeutenden Grade. Es ist eine wunderbare Erscheinung, wie schwer es dem Anfänger wird, die Töne in der herabsteigenden — chromatischen — Tonleiter tief genug zu fassen, oder, selbst wenn er sie richtig intonirt hat, mit welcher unbezwinglichen Gewalt sie sich wieder, häufig um einen Viertelton, in die Höhe ziehen. Zeigte sich diese Erscheinung nur ausnahmsweise, so dürfte man annehmen, sie sei individueller Natur und habe ihren Grund in der besonderen Organisation einzelner Kehlen, allein es hat sich mir durch vielfache Erfahrungen zur Evidenz bestätigt, daß sie genereller Natur ist, weil sie sich ohne Ausnahme bei Allen wiederholt. Gelang einer Schülerin die chromatische Tonleiter aufwärts auch ohne erhebliche Mühe, abwärts fand sie sicherlich die erwähnte Schwierigkeit zu bekämpfen, wenn auch ein Mehr oder Minder zugestanden werden muß. Es scheint demnach, als ob die Muskeln des Kehlkopfes die nämliche Eigenthümlichkeit wie die Darmsaiten besäßen, welche, zuvor hoch gespannt und dann herabgelassen, sich ebenfalls wieder um Etwas in die Höhe ziehen.

Jedenfalls ergiebt sich hieraus für uns die Ueberzeugung, wie vortheilhaft es sei, den Schüler Anfangs die chromatische Tonleiter singen zu lassen, um den Zweck, die Stimme in all' ihren Theilen in seine Gewalt zu bekommen, am Schnellsten und Sichersten zu erreichen.

Im Betreff der Unterrichtsstunden ist es am Zweckdienlichsten und Förderndsten, wenn die Schülerin wenigstens so lange täglich ihre Studien unter der Aufsicht des Lehrers macht, bis sich ihre Stimme hinreichend befestigt und sie die dazu dienenden Uebungen vollendet hat, damit sie zu gleicher Zeit vor allen nur zu leicht einschleichenden Unarten, verderblichen Angewöhnungen und fehlerhaften Manieren in Bezug auf ihre Tonbildung bewahrt bleibe. Indeß stehen pecuniäre oder andere Rücksichten fast immer diesem nur das

Interesse der Schülerin berührenden Wunsch des Lehrers hindernd entgegen, weil die Eltern nicht einsehen, um wie Vieles schneller und günstiger das Ziel des Unterrichts durch die Erfüllung desselben erreicht werden würde.

Um nun diesen Mangel an Einsicht wenigstens insoweit auszugleichen, als es in meinen Kräften steht, pflege ich die gewünschten Lectionen bis zu einer gewissen Stufe der Ausbildung zu theilen, damit der Weg, den die Schülerin bis zur genußbringenden Ausübung des Gesanges zu nehmen hat, nicht bis zur lustschwächenden Ermüdung ausgedehnt werde. Lieber noch beginne ich mit zweien Schülerinnen zugleich, indem daraus manche wesentlichen Vortheile für dieselben erwachsen. Bei einem solchen gemeinsamen Unterricht nämlich gesellt sich, zufolge der menschlichen Natur, zu dem Lerntriebe das Ehrgefühl, denn Keine will hinter ihrer Mitschülerin zurückbleiben, und der also geschärfte Sporn kann dann auch nicht ohne günstiges Resultat für ihre schnellere Entwickelung bleiben. Sodann liegt für eine Jede von Beiden kein geringer Nutzen darin, daß, während sie ruht, ihr dennoch, sowohl die Uebungen ihrer Mitschülerin, als die Bemerkungen des Lehrers zu Gute kommen, indem sie dadurch immer wiederholt hört, was sie zu thun und zu unterlassen hat, und sich folglich alle Regeln um so fester einprägen kann.

Nach der ersten Lection gebe ich meiner Schülerin für ihre häuslichen Uebungen folgende Vorschriften. „Sie haben die Scala in derselben Weise, wie wir sie heute gesungen, täglich mehrere Male zu wiederholen", — und zwar richtet sich diese Aufforderung nach der consistenten Beschaffenheit der Stimme — „doch darf dies natürlich nicht etwa nur als eine Pflichterfüllung geschehen, sondern mit dem stets wachen Bestreben, Ihrer Stimme dadurch die zu wünschende Festigkeit, Entwickelung und Ausgleichung zu geben. Es darf Sie daher auch die öftere Wiederholung eines und desselben Tones nicht verdrießen, sobald er Ihnen für diesen Zweck nicht genügend erscheint. Alle unwilligen Töne inmitten der Scala dürfen Sie nicht im erregten Aerger mit Gewalt zum Gehorsam zwingen wollen; Sie müssen sie vielmehr nur um so zarter behandeln, je mehr sie hartnäckig Ihrem Willen widerstreben. Betrifft dieser Widerstand die höchsten Töne Ihrer Scala, dann geben Sie die Erreichung derselben, nach einigen vergeblichen Versuchen, ganz auf; sie sind uns sicher genug und werden uns späterhin nicht entgehen.

Wenn Sie die Tonleiter mit ungeminderter Aufmerksamkeit nach oben hin vollendet haben: dann gönnen Sie sich zehn Minuten Ruhe, um die Rückkehr zu beginnen, anstatt sogleich im Eifer fortzufahren. Die gewissenhafte Befolgung dieser Vorschrift ist von der höchsten Wichtigkeit, denn die Muskeln des Kehlkopfes, des Singens ungewohnt, würden durch anhaltendes Ueben ermüdet und geschwächt werden und der Zweck desselben, die Stimme zu kräftigen, unerreicht bleiben, während die eingehaltene Pause sie zu weiterer Thätigkeit neu erstärkt und nach und nach zu Kraft und Ausdauer geschickt macht."

„Ihre Uebungszeit wählen Sie am Geeignetsten etwa um 10 Uhr des Morgens, also zwischen dem ersten und zweiten Frühstück. Nach erst gehaltener Mahlzeit dürfen Sie nicht singen, ebensowenig mit nüchternem Magen; das Erstere ist ungesund und das Letztere, eine beliebte Vorschrift mancher Gesanglehrer, hat nach meinem Dafürhalten keinen Zweck. Abends, oder einige Stunden nach dem Mittagessen, ist die Tonleiter noch ein paarmal zu wiederholen."

Es ist mir auch bereits wiederholt vorgekommen, daß ich sowohl die Unterrichts- wie die Uebungszeit gänzlich auf den Abend verlegen mußte, weil die Schleimhäute der Schülerin am Morgen so überaus thätig waren, daß sie nicht einen reinen Ton hervorzubringen vermochte, während die Stimme des Abends rein und unbehindert klang.

„Bei fühlbarer Indisposition unterlassen Sie das Singen gänzlich, da es in diesem Falle Ihnen keinen Nutzen gewähren, aber häufig schaden kann; selbst dann, wenn Sie diese Indisposition nicht in Ihrem Körper, sondern nur in Ihrer Stimme merken. Ingleichen haben Sie sofort Ihre Uebung einzustellen, wenn sich während derselben eine schmerzhafte Empfindung im Kehlkopf bemerkbar macht. Eine in der Entwickelung begriffene Stimme ist von einer so zarten und empfindlichen Beschaffenheit, daß man davon im Allgemeinen keine Ahnung, geschweige denn einen Begriff hat, und ist derselben daher auch in einer Stunde mehr Schaden zuzufügen, als sich in vier Wochen wieder gutmachen läßt. Ist die Stimme bereits vollständig organisch und methodisch entwickelt und hat der Sänger hinreichende Routine und Erfahrung in ihrem Gebrauche gewonnen, dann weiß ihn seine Kunst schon vor jeder Gefahr zu schützen."

„Gegen leichte Heiserkeit habe ich von allen unzähligen Mit-

teln heißes Zuckerwasser als das wirksamste befunden; gegen ernstere Erkältungen, welche ihren schädlichen Einfluß auf die Stimme äußern, ist ärztliche Hülfe in Anspruch zu nehmen."

„Meine diätetischen Regeln sind sehr einfach. Es fällt mir nicht ein, Ihnen den Genuß dieser oder jener Speisen zu untersagen, so lange Sie, wie ich es bei allen jungen Mädchen voraussetze, mäßig darin bleiben. Ich halte es vielmehr für eine Thorheit, wenn Gesanglehrer ihren Schülern in dieser Beziehung minutiöse Vorschriften machen und aller Arten Entbehrungen auferlegen. Wir wollen uns kürzer dabei fassen und alle Regeln der zu befolgenden Diät, soweit sie Ihre Gesangstudien betreffen, darin concentriren: daß alle Speisen und Getränke, welche Ihrem allgemeinen körperlichen Befinden keine Unbequemlichkeit oder Störung verursachen, auch Ihrer Stimme nicht schaden, und schließt diese Vorsicht von selbst das Verbot aller Unregelmäßigkeit und Unmäßigkeit in sich. Mag es sein, daß der Genuß von Mandeln, Nüssen oder andern Naturalien den Gebrauch der Stimme unmittelbar hinterher beläftigt, und diesen kann und wird jeder verständige Sänger, wenn er gleich darauf singen soll, ohnehin vermeiden; aber einen nachhaltigen Einfluß können diese Dinge auf die Stimme nicht äußern. Wenn Sie daher nur im Uebrigen Ihre Stimme schonen, pflegen und methodisch cultiviren: dann essen und trinken Sie immerhin, was Ihnen schmeckt. Auch die Freude des Tanzes brauchen Sie sich nicht zu versagen, sobald Sie sich nur sorglich dabei überwachen, nicht nach einer Erhitzung kalt zu trinken, oder sich gefährlicher Zugluft auszusetzen. Gegen die schädlichen Einflüsse solcher Unvorsichtigkeiten haben Sie sich ohnehin unter allen Umständen zu verwahren, und wenn Sie mit erhitzter Lunge in Wind und Wetter auf die Straße zu treten genöthigt sind, so müssen Sie sich mit einem Tuche vor dem Munde gegen etwaige nachtheilige Wirkungen auf Hals und Lunge schützen. Im Uebrigen ist es zweckmäßig, Hals und Brust durch kalte Waschungen abzuhärten und den ersteren unverhüllt allen Temperaturen auszusetzen, da Nichts die Stimme so unerträglich empfindlich macht, als Verweichlichung."

„Schließlich noch einige Bemerkungen anderer Art. Die Ausübung einer Kunst kann nur dann einen edlen Genuß gewähren, wenn man sich ihr, gehoben durch sittlichen Ernst, mit ganzer Seele hingiebt. Das übliche Musikmachen ist ein eitles frivoles Thun, ohne Nutzen und ohne höheren Zweck; es erhebt und befriedigt nicht,

es zerstreut und verwirrt nur. Die Kunst verlangt den ganzen Menschen mit seinen edelsten Seelenkräften, und nicht nur eine flüchtige Neigung, eine eitle Aufwallung, wie man sie wohl anderen Weltfreuden entgegenbringt. Denn in ihr vereinigen sich Geist und Gefühl, und alle Musik, die nicht davon durchdrungen ist, eilt sinnlos klingend an unserm Ohr vorüber und bleibt so rein äußerlich, als sie äußerlich hervorgebracht wurde. Es kommt also nicht darauf an, wieviel Sie in der Gesangskunst leisten werden, vielmehr in welchem Sinne es geschieht. Die technische Fertigkeit ist folglich auch nicht der Zweck Ihres Studiums, sie ist nur das Mittel, Ihnen die Ausübung der Gesangskunst zu ermöglichen, also gleichsam das Flügelpaar, mit dem Sie sich in die geistige Region derselben aufschwingen."

„Wenn Sie sich mit reinem Sinn und wahrhafter Neigung der Gesangskunst zuwenden, Ihren Trieb dafür schärfen, und gewissenhaft und eifrig das thun, was zur Erreichung derselben unerläßlich ist: dann wird sie Ihnen zu einer unversiegbaren Quelle der edelsten Freuden, und Sie werden die Stunde einst segnen, in der Sie dieselbe begonnen."

In Rücksicht auf jene verehrlichen Leser d. Bl., denen eine rein didaktische Abhandlung kein volles Interesse gewährt, schließe ich den begonnenen Gesangkursus hier für diesmal ab, um in dem nächsten Hefte darin fortzufahren.

In keiner Gattung der musikalischen Literatur wird, außer der Claviermusik, eine solche Fülle von Werken alljährlich an den Markt gebracht, wie von Liedern und Gesängen. Lebt unter unsern deutschen Componisten überhaupt nicht leicht Einer, der sich nicht im Liederfache versucht hätte, so haben Viele derselben darin eine so ungewöhnliche Productivität, daß sie in Folge davon die Lieder dutzendweise aus dem Aermel schütteln. Das singelustige Deutschland versingt nun zwar davon eine nicht geringe Quantität; allein nichtsdestoweniger kann dadurch das Mißverhältniß zwischen Production und Consumtion nicht aufgehoben werden. Es bleibt immer noch ein bedeutender Rest von Liedern übrig, welcher, kaum gebo-

ren, von der nächsten Zeitwelle wieder dem großen Meere der Vergessenheit zugeführt wird. Wenn nun gleich viele dieser Erzeugnisse keineswegs ein besseres Schicksal verdienen, so wird doch auch Manches, um nicht zu sagen Vieles, auf solche Weise weggeschwemmt, das auf ein längeres Dasein gerechten Anspruch gehabt hätte. Einen nicht geringen Theil der Schuld hieran haben die Musikverleger, und zwar aus dem Grunde, weil sie Alles ohne Wahl auf die Platte bringen, was ihnen nur immer in die Hände gesteckt wird. Ich bin weit entfernt, den Verlegern daraus einen Vorwurf zu machen, daß sie nicht an Alles, was sie der Welt schenken, einen streng künstlerischen Maßstab legen; denn es ist unglaublich, wie schlecht meistens etwas sein muß, um einen schnellen und lohnenden Absatz zu finden, und der Verleger ist ja zunächst Geschäftsmann, der Nichts von der Hand weisen kann, wovon er sich Vortheil zu versprechen hat. Aber es giebt noch eine ungeheure Anzahl von Liedern solcher Gattung, die weder den geringsten künstlerischen Werth, noch jene ordinäre Popularität besitzen, wodurch sie ein Recht auf ihre Verbreitung gewinnen. Es ist nämlich eine krankhafte Eitelkeit aller angehenden Componisten und aller componirsüchtigen Dilettanten, sich mit einem Heft Lieder die Unsterblichkeit erringen zu wollen. Die Verleger sind nun zwar nicht einfältig genug, solche Erzeugnisse auf eigenes Risiko zu verlegen; doch sobald sich die ruhmbegierigen Schöpfer erbieten, die Kosten selbst zu tragen, verstehen sie sich schon dazu, weil sie alsdann nichts dabei zu verlieren haben. Den besseren Liedercomponisten bringen aber diese gänzlich nutzlosen Liederfluthen einen erheblichen Nachtheil, indem ihre in der Minderzahl bleibenden Productionen dadurch der Aufmerksamkeit des Publikums entzogen werden, um mit jenen zugleich den Weg der Vergessenheit zu nehmen. Und aus diesem Nachtheil erwächst den Verlegern ein gerechter Vorwurf, denn da sie von der musikalischen Literatur ihren Gewinn ziehen, so sollten sie billigerweise auch nichts fördern helfen, was dieselbe in ihrer Gesammtwirkung so augenscheinlich beeinträchtigt, und zwar ohne erheblichen Nutzen für sie selbst.

Man kann mir zwar entgegnen, daß es ja Jedem unbenommen bleibe, sich das Bessere unter den erschienenen Liedern auszusuchen; aber das ist leichter gesagt, als gethan, da es eine wahre Herkulesarbeit ist, Alles das prüfend durchzuarbeiten, was quartaliter die Spalten der Kataloge füllt. Die natürliche Folge dieser

verheerenden Fruchtbarkeit ist daher, daß derjenige Theil des singenden Publikums, der sich zu einer edlen Liedergattung herangebildet hat, fast ausschließlich zu solchen Werken greift, die einen berühmten Namen an der Stirne tragen, während der niedere Geschmack gewisse Lieblinge cultivirt und höchstens sich an solche Lieder wagt, die durch irgend einen Zufall zu einer allgemeinen Popularität gelangt sind.

Unter solchen Umständen wird ein Bemühen, die Aufmerksamkeit auf solche Componisten hinzulenken, welche sich in ihren Gesangswerken einer besseren musikalischen Richtung zuwenden, und es verdienen, gesungen zu werden, wohl nicht überflüssig erscheinen.

Zwar finden Viele derselben auch in den musikalischen Zeitungen ihre gerechte Würdigung; jedoch meistens nur in rein musikalischer Beziehung, während ich zugleich einen besonderen Accent darauf legen werde, inwieweit sie in ihrer Ausführbarkeit den Anforderungen der Sänger entsprechen. Ich werde demgemäß die anzuzeigenden Lieder in eine Art Classification zu bringen suchen, indem ich dabei bemerke, für welche Fähigkeit dies oder jenes Lied sich vorzugsweise qualificirt. Auf diese Weise möchte den Sängern das irre Suchen nach gewünschten Neuigkeiten erleichtert und mir vielleicht die Freude werden, manchen talentvollen Componisten vor gänzlicher Nichtbeachtung zu bewahren.

Zur Charakteristik unserer neueren Liederliteratur muß ich erst einige allgemeine Andeutungen vorausschicken. Im großen Ganzen läßt sich dieselbe in zwei Gruppen eintheilen. Zu der Einen rangirt alles das, was zu jener flachen Bänkelsängerei gehört, welche die verbrauchtesten, abgetriebensten musikalischen Floskeln und Wendungen immer von Neuem wiederkäuet und den Markt mit Liederfluthen überschwemmt, um jenen großen geschmacklosen, heißhungrigen Dilettantenhaufen zu versorgen, der unersättlich nach Neuem begehrt und glücklich ist, stets das Alte wiederzufinden.

Die Vertreter und Koriphäen dieser Gruppe sind die Kücken, Abt, Gumbert, Proch, Graben-Hoffmann, und Legionen ihrer Nacheiferer. In ihren Liedern findet sich meist für singende Kehlen eine gewisse mundgerechte Sangmäßigkeit in leichter Ausführung; im Uebrigen aber sind sie Alle schablonenartig desselben Styles, aller tieferen Intention, alles höheren musikalischen Werthes baar und häufig mit zu Grunde liegenden dürftigen und platten Gedichten. Es vermag sie kaum ein gebildeter, geschweige denn

ein musikalisch gebildeter Mensch zu singen, da sie absolut nicht im Stande sind, einen wirklich künstlerischen Genuß zu gewähren. Sie dienen lediglich zu jener flauen verwerflichen Musikmacherei, die keinen anderen Zweck hat, als sich die müßige Zeit auf eine angenehm sein sollende Weise zu verdudeln, wobei Geist und Gemüth ohne alle Kräftigung bleiben. Denn wenn der Gesang nicht in Folge eines mächtigen inneren Dranges laut wird, sondern nur zu eitlem Spiele und bloßem Zeitvertreib, da erfrischt, da erhebt er nicht, er erschlafft und wirkt nervenschwächend auf die Ausübenden.

Zu der anderen Gruppe zählen jene geistreichen Componisten, die da wähnen, das rein Geistige wäre das allein Herrschende und der Sänger habe sich demselben unbedingt unterzuordnen. Sie nehmen daher in ihren Gesangscompositionen kaum die nöthige Rücksicht auf bestimmte Stimmgattungen, schreiben mit gänzlicher Willkür bald hoch, bald tief, und denken an nichts weniger, als an die Gesetze der Natur und an die Nothwendigkeit dessen, was der Sänger zu freier, schöner Darstellung und bequemer Ausführbarkeit gebraucht. Diese Gesänge und Lieder sind dann allerdings auch nur für den Geist geschrieben, aber nicht für die Stimme, und wenn sie musikalisch noch so tief und schön gedacht, noch so wahr und warm empfunden, ihre Melodien noch so charakteristisch und plastisch sind, der Sänger wird dennoch keine rechte Freude daran haben, weil materielle, technische, mechanische Schwierigkeiten es ihm unmöglich machen, dem Componisten in seinen Intentionen treu und anschmiegend zu folgen. Von zarteren Rücksichten gegen den Sänger, welche sich in der Gestaltung der Melodie, der Behandlung des Textes, und Anderem, mehr noch kundgeben, davon ist vollends gar keine Rede; ja, die Texte selbst sind nicht selten der musikalischen Belebung geradezu widerstrebend, so daß der tiefdringendste Sänger dadurch nicht innerlich erregt werden kann, und folglich auch mit Aufbietung aller seiner Kunst nicht im Stande ist, durch seinen Vortrag einen Eindruck bei dem Hörer hervorzubringen. Dazu gehören alle jene Gedichte, die weder eine bestimmte Stimmung aussprechen, noch eine solche anzuregen vermögen.

Wie wenig von den meisten Componisten die zarten Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Stimmgattungen gekannt sind, davon geben die unzähligen Liederhefte Zeugniß, welche für eine Sopran- oder Tenorstimme erschienen sind und noch täglich erscheinen.

Weiß es doch jeder verständige Sänger, daß ein und dasselbe Lied für den Sopran sehr bequem, für den Tenor aber sehr unbequem in der Stimme liegen kann, und umgekehrt. Daß diese Componisten, unbeschadet ihres musikalischen Talentes, nicht tief in die Mysterien der Gesangskunst eingedrungen sind, wird jeder Sachkundige bekräftigen, und ist somit auch leicht die Erklärung gefunden, weshalb ihre Lieder bei all' ihrem Reichthum an musikalischen Schönheiten verhältnißmäßig so wenig gesungen werden und sich stets mehr der Musiker als der Sänger daran ergötzen wird.

Freilich besitzen wir in unserer Gesangsliteratur viele herrliche Lieder, welche bei tiefster Bedeutung auch dem Sänger vollständig gerecht werden. Dazu gehören ein großer Theil der Schubert'schen Lieder, die Mendelssohn'schen, manche derjenigen von Marschner, Reissiger, Schumann, Franz, und von andern weniger berühmten Componisten, welche einzelne schöne Gesangsblüthen geliefert haben, — älterer Componisten nicht zu gedenken. Aber außer diesen läßt sich im Allgemeinen in der neueren Gesangsliteratur die angegebene Gruppeneintheilung festhalten: hier Laues, Flaues, Abgenutztes, mit leichter, bequemer Singbarkeit und für gewöhnliche Ohren angenehm klingend; dort Geistreiches, Tiefes, musikalisch Ueppiges, mit instrumentalem Ductus ohne rechte Singbarkeit und nur für solche Ohren tauglich, die den Sänger dem Musiker opfern.

Wir finden aber auch auf diesem Felde im Allgemeinen dieselbe Naivität, wie in der Oper. Sobald ein junger Musiker in geweihter Stunde den gewaltigen, unwiderstehlichen Drang zur schöpferischen Thätigkeit in sich fühlt, glaubt er am leichtesten seine ersten Componistensporen durch ein Liederheft erwerben zu können. Er fällt über die ersten besten Gedichte her und übersprudelt diese mit vieler Begeisterung, aber ohne alle Stimm- und Gesangkenntniß, mit einer Fülle von Musik. Hat er wirklich productives Talent, so wird er doch, bei dem Mangel an Praxis, in Allem ohne künstlerische Beherrschung und Mäßigung über die gebotenen Grenzen hinausschweifen. Dadurch müssen seine Schöpfungen für den Sänger unbrauchbar werden, denn gerade das Lied verlangt in allen Dingen ein wohl erwogenes, feines, geglättetes Maß, eine zarte Gliederung, und in seiner Anlage sowohl als in seiner Ausführung eine strenge Nothwendigkeit und sorgfältige Vermeidung jedes Ueberflüssigen.

Mangelt aber dem jungen Componisten vollends die schaffende

Kraft, dann wird er nur mühsam verbrauchte Formen und Wendungen zusammen combiniren und es wird zu der Dürftigkeit der Erfindung sich die Ungeschicklichkeit der Behandlung gesellen, um solche Erzeugnisse vollends ungenießbar zu machen.

Den Einen wie den Andern verleitet die mangelhafte Kenntniß von der rechten Natur und Beschaffenheit des Liedes, sich zunächst dieser Compositionsgattung zuzuwenden, denn was sie für leicht erachten, bedingt neben den unerläßlichen musikalischen Kenntnissen schöpferisches Talent, gereiftes, veredeltes, leicht erregbares Gefühl, ein tiefes Verständniß des menschlichen Herzens, einen feinen eindringlichen Sinn, Geschmack, Erfahrung, Formengewandtheit und Routine, und nur durch die Vereinigung dieser Eigenschaften können Lieder erzeugt werden, die allen wesentlichen Anforderungen zu entsprechen vermögen. Lieder lassen sich überhaupt nicht machen, nicht erfinden; die musikalische Belebung muß dem Componisten bei Lesung des Gedichtes ungesucht kommen, sie muß ihm im Innern erklingen, die Melodie desselben muß sich gestalten während er liest, und nichts weiter nöthig sein, als sie auf dem Papiere festzuhalten. Beginnt er dabei zu suchen, muß er die Melodie stück- und periodenweis aneinander reihen, und ist er gezwungen eine Begleitung dazu zu ersinnen, dann wird dem Liede auch nie jene organische Natürlichkeit zu eigen werden, die zu sympathetischer Wirkung hinreißt, dann wird ihm jene innere Wahrheit fehlen, die in höherer Beselung den Dichter treu und innig wiedergiebt, vielmehr wird der Componist allzudeutlich erkennen lassen, daß er nur die Worte gebraucht hat, um seine Tonreihen an dieselben zu ketten. Das wahrhaft ächte Lied kann immer nur der Erguß des rechten Augenblicks und einer dem Gedichte entsprechenden Stimmung sein, und nur so ist es zu erklären, daß nicht selten untergeordneten Componisten, denen jedes bessere Wollen, jedes höhere Streben fremd ist, dennoch einzelne Lieder trefflich gelingen, hingegen in den Liedercompositionen der hervorragendsten Meister das Gemachte, Zusammengefügte zu erkennen und nachzuweisen ist, wenn diesen beim Schaffen die analoge Stimmung fehlte.

Noch ist hervorzuheben, daß die Bestrebung neuerer Componisten, in ihren Liedern absonderlich geistreich zu erscheinen, ebenfalls auf eine Verkennung des Liedes beruht. Das eigentlich Geistreiche in Tonschöpfungen ist stets überwiegend Sache des Verstandes, der ersinnt, abwägt, und künstlerisch speculirt, während das Lied nur

die Frucht der Empfindung, also des Herzens, sein soll. Ich setze natürlich das nöthige Talent dabei voraus, jene wunderbare Kraft, welche sich der Quelle gleich aus der Tiefe zu Tage drängt, ohne daß wir ihrem Ursprunge nachspüren können. Ist dieses aber vorhanden, dann soll der Componist ohne alle Finesse nur getrost aus der Fülle seines Herzens schaffen, und sein erregtes Gefühl wird ihn am Sichersten jene Weise treffen lassen, die in sich wahr ist und deshalb auch in Anderer Herzen den treuesten Wiederhall findet. Daß die Wirksamkeit der Ueberlegung alsdann zur formellen Abrundung noch hinzuzutreten hat, versteht sich von selbst. Aber das durch dichterische Anregung in Schwingung versetzte Gefühl wird stets die eigentliche Melodie mit der dazu angemessenen natürlichen Begleitung schaffen, und zwar ohne Mühe und Anstrengung, als ein Erguß tönender Empfindung, während der künstlerische Verstand seine Erfindung mit allen äußeren Mitteln nachzuhelfen und geistreich zu machen sucht. Dadurch gewinnen jene ersten Lieder ihre ansprechende und organische Natürlichkeit, während den letzteren stets das Gesuchte und Gemachte anzumerken ist.

Kein Componist giebt uns hierzu ein glänzenderes Beispiel als Franz Schubert in einem großen Theil seiner Lieder und vorzugsweise in seiner „schönen Müllerin". Es ist nicht nöthig, diesen Liederchclus eingehender zu besprechen und nachzuweisen, wie wunderbar Schubert darin die verschiedenartigsten Stimmungen, Gefühle und Leidenschaften getroffen hat. Ich habe für meinen Zweck nur darauf hinzudeuten, daß man trotz der tiefinnersten Wahrheit dieser Lieder nirgends das Prädicat „geistreich" darauf anwenden kann; alle Melodien derselben tragen entschieden den Stempel der Einfachheit und Natürlichkeit und sind so treu aus den Worten herausgewachsen, daß, wer sie einmal kennt, sich eine andere musikalische Belebung derselben gar nicht mehr denken kann. Dabei ist die Begleitung wiederum so geistig eins mit den Melodien, so unverkennbar zugleich mit denselben entstanden, daß eine Trennung oder Veränderung nicht möglich ist, ohne das ganze Lied zu zerstören. Aber, wie schon gesagt, eigentlich geistreiche Pointen sind nicht darin zu finden, dagegen, wo der Text die Veranlassung dazu bot, greift er mit überraschenden melodischen und harmonischen Wendungen uns in's tiefste Gemüth und zieht uns unwiderstehlich in den Strom seiner Empfindung hinein.

Von dieser Weise Schubert's hat sich die neuere Richtung theilweis entfremdet; die Melodien werden gesucht, statt zu entstehen, das Natürliche wird absichtlich vermieden, um pikant zu sein, die Begleitung umspielt die Melodie, ohne ihr anzugehören, die Harmonie wird so wirksam gemacht, daß darüber alle Wirkung verloren geht, weil jede natürliche Folge in derselben peinlichst verhütet wird. Daß über dieser Absichtlichkeit die Sangbarkeit der Melodien gleichfalls verloren geht, begreift sich, da durch die Vermeidung des natürlichen Flusses sich die schwierigen Intervalle in eben solchem Maße häufen, als die Ausführung dadurch erschwert und unerfreulich wird. Die Componisten könnten nun zwar bei einiger Aufmerksamkeit sehr bald die Erfahrung machen, daß nur solche Lieder sich unter dem singenden Publikum lange Jahre hindurch erhalten, die eine natürlich fließende und, nach neuerem Ausdruck, „musikalische" Melodie haben, wogegen auch die pikantesten Gesangstücke, denen dies Haupterforderniß fehlt, ungesungen bleiben und nie in weiteren Kreisen heimisch und beliebt werden, selbst wenn sie den berühmtesten Namen tragen, oder die Reclame sich aufs Thätigste für ihre Verbreitung bemüht.

Wie mit dem Liede für eine Singstimme verhält es sich mit dem mehrstimmigen Gesange. Auch hier findet jene Gruppirung seine Anwendung, doch zu Gunsten von Kücken, Abt, Otto, und ähnlichen Componisten, namentlich wenn wir den mehrstimmigen Männergesang ins Auge fassen. Ist dieser nämlich vorzugsweise ein Bedürfniß der Liedertafeln, geselligen Vereine, großen Volksfeste, und ähnlicher Gelegenheiten, so hat der mehrstimmige Gesang weder seiner Natur noch seiner Verwendung nach eine so feine, geistreiche Conception nöthig, wie das einzelne Lied. Im Solo-Liede kann sich eine besonders glücklich musikalische und poetische Sängernatur zur höchsten künstlerischen Höhe schwingen, und nichts beengt, nichts hemmt seinen kühnen Flug, nichts hindert ihn, das Lied schöpferisch neu zu gestalten und mit Gefühl und Geist in einer den Componisten überbietenden Weise auszustatten. Wo hingegen Viele zusammen singen, da muß sich das Individuelle, und wäre es noch so begabt, der allgemeinen Wirkung unterordnen; und da stets verschiedenartige Kräfte zusammenwirken, so ist es schon aus dem Grunde nicht möglich, daß sich der mehrstimmige Gesang zu jener Höhe künstlerischer Weihe, jener Tiefe der Empfindung und subtilen geistreichen Nuancirung erhebt, wie der Ein-

zelne in einem Solovortrage. Es muß gleichsam Alles in breiten Strichen angelegt und von schöner Klangfülle, genauestem Zusammentönen und sorgfältiger Beobachtung der Ausdrucksweise, will heißen, der Zeichen, getragen sein; die feinen Spitzen des Vortrags dagegen, die tief in unser Gefühl dringen und unsere zartesten, verborgensten Regungen wecken und in Schwingung bringen, sind ihm nicht eigen. Doch vermag er hochaufflammende Begeisterung für hohe Ideen zu zünden, patriotisches Gefühl zu heben, die Heiterkeit zur Ausgelassenheit zu treiben, kurz, Alles das zu wecken und zu beleben, was in gemeinsamer Sympathie erst seine rechte Erregung, seinen höheren Schwung erhält.

Mich zurückwendend zu den Componisten mehrstimmiger Gesänge, so wird aus dem eben Gesagten schon hervorgehen, daß diese im Ganzen eine andere Aufgabe haben, wie die Liedercomponisten. Es beginnt dieser Unterschied schon bei der Wahl ihrer Texte; denn während die Letzteren sich vorzugsweise gerne jenen lyrischen Ergüssen zuwenden, welche geheimnißvoll aus den verborgensten Spalten des Herzens kommen und mehr anregen, als was sie künden, so haben die Ersteren solche unbestimmten Gefühle der Sehnsucht und Liebe, solche stillen Klagen und dämmernden Empfindungen, entschieden zu vermeiden. Ihre Vorwürfe müssen vielmehr stets auf der breiteren Basis der Gemeinsamkeit und Gemeinschaftlichkeit ruhen und sich klar und unzweifelhaft deutlich aussprechen. Dahin zählen Vaterlands-, Kriegs-, Trink-, Wander-, jocose Lieder, und Alles, was in ähnliche Kategorien gehört und erst, wie gesagt, in der Gemeinsamkeit seinen rechten Ausdruck findet. Auszuschließen sind beispielsweise die Ballade, welche eine Begebenheit dramatisch und plastisch zur Darstellung bringt, und die Romanze, in welcher sich zuviel individuelle Empfindung ausspricht. Diese verbleiben dem Solovortrage. Hieraus ergiebt sich nun auch die Verschiedenheit der musikalischen Behandlung. Hat der Liedercomponist darin keine Schranken, darf er Allem, was überhaupt der musikalischen Belebung fähig ist, sich anschmiegen, und dienen ihm hierzu die verschiedensten Stylarten und alle Mittel, welche der eindringlichsten Ausdrucksweise entsprechen, so findet der Componist mehrstimmiger Gesänge seine natürliche Beschränkung in der bereits angegebenen Gattung von Stimmungen und Gefühlserregungen, in welchen mehrere zugleich sympathetisch zusammentreffen sollen, sowie in der schwierigeren und schwerfälligeren Ausführbarkeit.

Die feinen, eingehenden Stylarten, die zarteren Tonfarben, die individuellen Ausdrucksweisen finden in dem mehrstimmigen Gesang daher keine Anwendung, er muß vielmehr faßlich, populär, scharf ausgeprägt, harmonisch natürlich, von schöner Klangfülle, eindringlicher und überwältigender Wirkung sein. Unsere geistreichen Componisten nun schweifen in ihrem hohen Fluge über diesen Kreis des natürlichen Ausdrucks hinaus; sie können gleichsam in ihrer aristokratischen Künstlerschaft sich in dies bürgerliche Element nicht finden. Daher ist ihre Conception meist zu vornehm, zu fein pointirt, zu wenig melodiös und ohne jene frische Kernhaftigkeit der Empfindung, welche die Sphäre, in der vorzugsweise der vierstimmige Männergesang heimisch ist, nothwendig bedingt. Zum Ueberfluß sind ihre Lieder in der Regel noch von einer ebenso unnöthigen als unerfreulichen Schwierigkeit, welche in gesuchten, oder doch ungewöhnlichen Harmonien und häufig sehr wunderbarer Stimmführung sich geltend macht und die Klangfülle und Klangschönheit verhindert.

Aus diesem Grunde ist es denn allerdings ebenso erklärlich als begreiflich, warum diese Klasse von Componisten in den Männergesang-Vereinen keine lebhafte Sympathie findet und ihre Lieder mehr der Ehre, als der Freude wegen gesungen werden. Dagegen treffen die Lieder von Kreutzer, Marschner, Zöllner, Kücken, Abt, Julius Otto, und Anderen, glücklich den richtigen Ton und besitzen alle jene Eigenschaften, welche den angedeuteten Zweck erfüllen. Es ist daher auch nicht zu verwundern, wenn verdientermaßen die Liedertafeln und Quartett-Vereine sich ihnen vorzugsweise zuwenden.

Wenn wir unsern deutschen musikalischen Parnaß betrachten, werden wir wenig namhafte Componisten auf demselben finden, welche unsere Gesangsliteratur nicht mehr oder weniger durch Werke, theils größerer, theils kleinerer Gattung, bereichert haben. Daraus sollte man nun füglich den Schluß ziehen dürfen, daß unsere Componisten sich auch mit besonderer Vorliebe dem Studium des Gesanges zuwendeten und demselben mindestens ebensoviel Aufmerksamkeit schenkten, wie anderen Musikzweigen, die eine hinlängliche Bekanntschaft mit der erforderlichen Technik voraussetzen. Daß dem nicht so sei, vielmehr die Meisten sich ohne ausreichende Kenntniß der Gesangskunst auf diesem Felde bewegen, ist schon mehrfach von mir erörtert worden. Erleidet die Gesangsliteratur und die Gesangscultur hierdurch ohne Widerrede einen entschiedenen

Nachtheil, so wirkt dies nicht minder ungünstig auf alle noch übrigen Musikgattungen, und Otto Jahn hat in seiner Biographie Mozart's vollkommen Recht, wenn er sagt: „Daß der Gesang heut„zutage nicht mehr der Ausgangspunkt der musikalisch-künstlerischen „Bildung zu sein pflegt, ist schwerlich als ein günstiger Umstand „anzusehen". Einmal ist nichts so sehr geeignet, die musikalische Natur in der Seele des Menschen zu wecken, zu beleben und nach Außen hin zum Bewußtsein zu bringen, als das selbsteigne Singen, weil der mittelbare Ausfluß derselben beim Spiel auf irgend einem Instrumente die längere technische Erlernung desselben voraussetzt, was ihm, bevor er eine ausreichende Fertigkeit erworben hat, in der Entwickelung seiner musikalischen Fähigkeit, in dem freien, begeisterten Erguß seiner Innerlichkeit, hinderlich sein wird. Es sollte daher auch eine jede musikalische Ausbildung, wo es nur irgend thunlich, mit dem Gesange beginnen und zur Erlernung von Instrumenten hinübergeführt werden, weil dadurch das seelische Element in dem Lernenden unbedingt am Besten befördert und zugleich verhindert würde, daß sich derselbe in den rein technischen Aeußerlichkeiten verflache, welches bekanntlich ein hervorstechender Zug unserer heutigen Musikausübung ist.

Einen nicht minder günstigen Einfluß würde die eigene Gesangthätigkeit auf die Componisten jeglicher Musikgattung ausüben. Der Singende schätzt die sich organisch entwickelnde Melodie, er würde demnach diese Einsicht auch auf das Instrumentale übertragen, und zwar zum entschiedensten Vortheil desselben. Denn wie sehr die modernen Componisten auch bemüht sind, den Werth der Melodie auf Kosten geistreicher Phrasen und Interjectionen herabzuwürdigen, so wird sie doch nichtsdestoweniger stets die Seele der Musik bleiben. Auch vergessen jene Componisten, indem sie den melodischen Theil vernachlässigen und ihn durch feine Pointen und geistreiche Pikanterien zu ersetzen suchen, daß kein Musikwerk einen allgemeinen und dauernden Erfolg gehabt hat, das nicht durch eine edle Melodie getragen wurde. Beethoven's Symphonien besitzen nicht allein alle diese Eigenschaften, sondern diejenigen, welche die tiefste, zündendste Wirkung hervorbringen, haben selbst volksthümliche Melodien und einen breiten plastischen Styl.

Endlich noch ist auch dem Instrumentalisten die Gesangskenntniß fast unentbehrlich. Ist es doch das schönste Lob, welches man einem solchen ertheilen kann, wenn man ihm nachrühmt, daß er

auf seinem Instrumente singe. Wenn er nun nicht wirklich selbst singen gelernt oder einem verständigen Sänger seine Kunst abgelauscht hat, so wird er sich folgerecht in jene Karrikatur des Vortrags verirren, welche jetzt manche unserer Virtuosen auszeichnet und charakterisirt. Aber nicht nur für den Vortrag im Allgemeinen, auch im Einzelnen, Speciellen, muß der Sänger dem Instrumentalisten zum Vorbilde dienen, und zwar in der Anwendung des Portamento, in der genauen Beobachtung der musikalischen Interpunction, Einschnitte und Perioden, in dem richtigen Athemholen, und dergleichen Feinheiten mehr, welche zu einem künstlerisch-schönen Vortrage gehören.

Die Vernachlässigung des Gesanges wirkt also in der That nicht günstig auf die ganze musikalische Kunst, wie Otto Jahn es richtig vermeint; die nachtheiligen Folgen sind vielmehr so augenscheinlich, daß die herrschende geistreiche Umnebelung unserer heutigen Musikwelt, schaffender, wie ausübender Art, dazu gehört, um davon nicht Notiz zu nehmen.

Wie viel nachtheiliger noch diese Vernachlässigung insbesondere auf unsere Gesangsliteratur einwirkt, habe ich schon hervorgehoben.

Ich kann hier vorläufig die allgemeinen Bemerkungen über unsre Liederliteratur abschließen, um so mehr, als sich bei Besprechung der einzelnen Liederhefte noch hinlänglich Gelegenheit darbieten wird, eingehende Erörterungen zu machen.

Von den mir eingesendeten Gesangswerken will ich für heute wenigstens einige zur Anzeige bringen, und zwar:

Sieben Gesänge aus dem spanischen Liederbuche von E. Geibel und P. Heyse, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung von Adolf Jensen. Op. 4.

Vier Gesänge von Demselben. Op. 5.

Beide Hefte im Verlage von Fritz Schuberth in Hamburg.

Es gereicht mir zur Freude, meine Besprechungen mit einem jungen Componisten eröffnen zu können, der zu schönen Hoffnungen Berechtigung giebt. In den sieben spanischen Gesängen finden sich alle Eigenschaften, die zu einem Liedercomponisten bester Gattung hinleiten: eine vollkommene Bemächtigung und Durchdringung der Texte, melodischer Fluß, musikalische Erfindung, charakteristisches Colorit, tiefe Empfindung, Glut, Leidenschaft, dramatische Erregung, und selbst individuelle Eigenthümlichkeit. Nirgends begegnet man ver-

brauchten Wendungen und Floskeln; es ist Alles frisch, kernig und interessant. Doch haben bei allen trefflichen Eigenschaften diese Gesänge eine schlimme Schattenseite, welche ihrer Verbreitung sich feindlich entgegenstellen wird, sie sind, mit Ausnahme von zweien, viel zu schwierig in der Ausführung. Denn nicht allein, daß die Singstimme eine Sängerkraft in Anspruch nimmt, wie sie sich nur vereinzelt finden dürfte, auch die Clavierpartie erfordert einen mehr als fertigen Spieler, soll beiden Theilen ihr volles Recht geschehen. Um wie Vieles sich diese Schwierigkeit nun noch steigert, wenn Jemand diese Gesänge allein spielen und singen will, begreift man. Dadurch aber entfernt sich das Lied von seiner eigentlichen Bestimmung, welche dahin geht, daß der Einzelne sich allein, oder mit einem kleinen empfänglichen Kreis daran erfreue und erhebe. Für Dilettanten gewöhnlicher Gattung sind demnach diese Gesänge nicht; diese mögen die Hände davon lassen, und selbst, wo sich zwei künstlerische Capacitäten zu ihrer Ausführung zusammenfinden, wird nichtsdestoweniger ein eingehenderes Studium nöthig sein, um den Anforderungen des Componisten zu entsprechen.

Wenn dieser daher seinen Vortheil begreift, dann wird er danach streben, bei seinen künftigen Liedercompositionen, unbeschadet der geistigen Eigenschaften, einfacher zu sein, will er den Zweck seines Schaffens nicht verfehlen.

Ueber harmonische Freiheiten mögen musikalische Theoretiker mit ihm rechten; dieser Gegenstand würde mich zu einer hier unpassenden Weitläuftigkeit nöthigen. Dagegen liegt mir die Warnung ob, daß der Componist nicht so oft den Vocal i auf hohen Tonlagen gebrauche, wie dies im ersten der Gesänge geschehen, weil es vielen Sängern unmöglich ist, denselben dort in schöner Reinheit zu geben.

Dem Verleger gebührt für die Edition dieser Gesänge das beste Lob, und zwar nicht allein für Druck und Ausstattung, sondern auch für seinen Kunstsinn, den er durch das Wagniß bewies, solche Lieder herauszugeben.

Die vier nächsten Gesänge (Op. 5.) sind zwar bei Weitem nicht so schwierig, als die vorangegangenen, aber sie sind auch in demselben Verhältniß weniger bedeutsam und hat dem Componisten offenbar die rechte schöpferische Anregung dabei gefehlt. Dieser Unterschied betrifft nicht nur einzelne der vorhin genannten Eigenschaften, nein alle; keiner der vier Gesänge erhebt sich zu der Be-

deutung eines der sieben. Dabei gehören sie zu jener Mittelgattung, welche weder für den Musiker einen höheren Reiz bieten, noch für den Sänger. Am Verfehltesten in der Auffassung erscheint mir die Romanze: „Waldesgespräch" von Eichendorff. Der Componist hat folgende Strophen über dieselbe gesetzt:

„Der Mitternachtswind heult rauh und düster,
gleich der Verstorbenen Grabgeflüster."

und danach den Charakter der Romanze aufgefaßt. Dies ist ein Irrthum. Einestheils ist von einem solchen Grausen der Natur in dem Gedichte überall nicht die Rede, und anderntheils dürfte auch einem mannhaften Ritter wenigstens die „Frivolität" darin abhanden kommen. Noch steht zu Anfang der Romanze die Anmerkung: „Die Charaktere sind genau zu unterscheiden". Dies versteht sich nun eigentlich von selbst; und würde es ein eigenthümlicher Sänger sein, der nicht im Vortrage den Ritter von der Lorelei streng zu unterscheiden wüßte. Aber der Componist selbst hat diese beiden Charaktere nicht scharf genug auseinander gehalten, und hätte sich zuerst diese Vorschrift machen müssen. Wer die Schumann'sche Composition desselben Gedichtes kennt, wird der in Rede stehenden wohl schwerlich Geschmack abgewinnen.

Ueber manche Vortragsbezeichnungen des Componisten habe ich noch einige Bemerkungen zu machen. Zu Anfang des zweiten Liedes steht: „Anbetend", und weiterhin in demselben „in unaussprechbarem Entzücken". Der Vortrag des dritten Liedes soll „romantisch" sein. Wie der Sänger diesem Verlangen des Componisten entsprechen soll, begreife ich nicht, da ich in der That nicht weiß, welche Ausdrucksweisen derselbe zu wählen hat, um „anbetend", „in unaussprechbarem Entzücken", oder „romantisch" zu singen. Die Bezeichnung einer Stelle im Waldesgespräch mit „dramatisch" ist ebenfalls ungehörig, weil die ganze Composition des dramatischen Ausdruckes nicht entbehren kann, und alle noch übrigen Vortragsandeutungen, als: frivol, schmerzlich, warnend, dringend, entsetzt, auffahrend, schaurig, sich darin concentriren und folglich mit „dramatisch" Alles in Allem gesagt ist.

Man erachte es nicht für Kleinigkeitskrämerei, daß ich diesen Dingen eine besondere Aufmerksamkeit zuwende; aber ich halte überhaupt nicht viel von den vielen Vortragsbezeichnungen, weil sie wenig nützen. Ist nämlich der Sänger befähigt, so wird ihn schon sein eignes Gefühl und Verständniß den rechten Ausdruck finden

lassen, und ist er es nicht, so werden auch die peinlichsten Andeutungen nicht genügen, seinem Vortrag Wahrheit und Wärme zu verleihen. Wenn aber der Componist Bezeichnungen macht, so sollen sie nicht ins Transcendentale schweifen, sondern klar und verständlich sein.

Ad. Jensen ist jedenfalls ein sehr talentvoller junger Componist, und das dramatische Element in den erwähnten spanischen Liedern ist so hervortretend, daß es ihn vielleicht später selbst der Oper zuführen möchte. Eben dieser hoffnungsvollen Zukunft wegen kann er jedoch nicht streng und wachsam genug gegen sich sein, damit er mit jedem neuen Werke die erregte Erwartung der Erfüllung näher bringe.

Hamburg, bei A. Cranz.

Vier Lieder für Alt, mit Begleitung des Pianoforte, von F. Abt, Op. 189.

„Liebeswonne", für eine Singstimme. Op. 190.

„Ich bin ein Sänger", Lied für eine Singstimme. Op. 191.

Ueber die Erzeugnisse der Abt'schen Muse läßt sich nicht viel sagen; ihre Weisen haben sich bei dem singelustigen Publikum Beliebtheit und Popularität erworben und Abt sorgt dafür, daß diese sich frisch erhalte, indem er ein Liederheft dem andern folgen läßt. Er nimmt gute und schlechte Gedichte und macht die übliche Musik dazu, wobei er sich wenig darum zu kümmern scheint, ob sie ihm gerathe, oder nicht. Jedenfalls erspart er sich die Mühe einer Selbstkritik, denn im andern Falle dürfte er sich denn doch bei manchen Producten scheuen, seinen Namen darauf zu setzen. Falstaff's Philosophie über die Ehre scheinen auch manche unserer Componisten zu befolgen, indem sie die Regung des künstlerischen Ehrgefühls mit dem Klange des Honorars zum Schweigen bringen.

Daß der Verleger für Werke (?), wie das zuletzt genannte, Honorar zahlen kann und seine Rechnung dabei findet, ist ein trauriges Zeichen von dem armseligen Geschmack der singenden Dilettanten. Wie wenig die Kritik darin zu ändern vermag, dessen bin ich mir bewußt; aber sie kann deshalb nicht der Verpflichtung überhoben sein, sich zuweilen mit Ernst dagegen auszusprechen.

Die obigen Liederhefte einer Besprechung zu unterwerfen, wäre jedenfalls ein nutzloses Bemühen. Sie sind nicht besser, noch schlechter, wie viele andere Lieder von Abt, und werden auch ohne kritischen Geleitsbrief ihren Weg ins Publikum und zu ihren alten Freunden finden.

Zur anzubahnenden Regeneration der deutschen Oper halte ich eine strenge, ernste und von gründlichem Verständniß getragene Kritik für unerläßlich. Es muß den Sängern ohne jede Rücksicht auf ihre natürlichen Mittel wieder und wieder auf die eindringlichste Weise gesagt werden, welche Anforderungen die Kunst an sie zu stellen berechtigt ist, um sie von dem breiten, bequemen Wege des Naturalismus abzubringen und jenes eifrige Streben in ihnen zu erwecken, durch das sie erst das Ziel erreichen können, der Kunst in rechter Würde anzugehören. In gleicher Weise soll dem Publikum, unbekümmert um seine Beifallsspenden, auf verständliche Art auseinandergesetzt werden, wie eine künstlerische Leistung beschaffen sein muß, um auf seine Anerkennung Anspruch zu haben, wodurch es endlich einen Maßstab gewinnen kann, Sänger nach ihrem wirklichen Werthe abzuschätzen.

Wie wenig diesem doppelten Zwecke entsprochen wird, davon giebt es der Proben nur allzuviele; sie sind vielmehr häufig nur dazu geeignet, Künstler und Publikum in ihren Unarten und Irrthümern zu bestärken. Um nun auch in diesem nicht unwichtigen Theile von „Gesang und Oper" nach Kräften auf einen bessern Zustand hinzulenken, werde ich solche Referate, die mir vor Augen kommen, und in denen sich, meiner Ansicht nach, verderbliche oder irrthümliche Principien finden, zu berichtigen suchen. Wird daraus der Standpunkt erkannt, den eine Opernkritik überhaupt einzunehmen hat, um mit einigem Nutzen zu wirken, so wird zugleich für diese selbst ein Maßstab genommen werden und es daher auch keineswegs nöthig sein, viele Opernreferate zu controlliren.

In einem Hamburger Blatte findet sich über eine Vorstellung der „Zauberflöte" folgender Passus: „Vor Allem gefiel der Sarastro „des neuen Bassisten, Herrn K . . . . In höherem Grade noch, „als in „Die Jüdin" als Cardinal, labten die Fülle und der „Wohlklang des Organs dieses Sängers unser Ohr. Hat nun „auch die Kunst keinen zu großen Antheil an dem ansprechenden „Vortrage, so entschädigt die Natur dafür. Herr K. singt, nach „Göthe, wie der Vogel, der in den Zweigen wohnt. Wir sind zu„frieden damit, daß dieser Baßvogel so schön singt".

Ich begreife vollkommen, daß ein Publikum über den zauberhaften Reiz einer Stimme vergessen kann, was der Besitzer derselben an dem Orte, wo er sich befindet, damit soll, denn der von Wohllaut erfüllte menschliche Ton verführt so leicht unser Ohr,

daß wir darüber versäumen, auch noch von unserer Einsicht Gebrauch zu machen. Es würde mir daher auch nie einfallen, einem Publikum darüber Vorwürfe zu machen, wenn es über eine schöne Stimme alle sonstigen Ansprüche aufgiebt, welche es an eine Kunstleistung zu stellen hat. Die natürliche Begabung übt eben schon durch eigene Kraft eine mächtige Herrschaft über alle unbefangenen Gemüther aus. Aber zwischen Naturalismus und Kunst besteht noch ein großer Unterschied, und die letztere kann auf ihre Rechte nicht Verzicht leisten, ohne auch zugleich ihre hohe Mission aufzugeben. Daß aber der Kunst ihr volles Recht werde, darüber hat jene Macht zu wachen, welche wir unter „Kritik" verstehen. Sie soll fest auf ihrem Posten stehen, wenn es sich in jenen Hallen, welche der Kunst erbaut sind, um künstlerische Leistungen handelt, und sich nicht durch Aeußerlichkeiten bethören lassen, den Standpunkt aufzugeben, den sie im Dienste der Kunst eingenommen hat. Giebt nun eine glückliche natürliche Begabung zwar die Anwartschaft zum Künstler, so ist diese doch erst durch einen gewissen Grad von höherer Ausbildung aller dazu nöthigen Eigenschaften zu erreichen, und je begabter sich ein angehender Kunstjünger zeigt, desto ernster und strenger soll die einsichtsvolle Kritik darauf dringen, daß er fortwährend ringe und strebe, mit seinen Gaben entsprechende, und der Kunst würdige Resultate zu erzielen. Es kann denn doch unmöglich verkannt werden, daß, wenn ein Sänger schon durch den Wohllaut seines Organes die Ohren seiner Zuhörer zu erlaben vermag, die Wirkung um so Vieles tiefer und eindringlicher sein muß, als sich diesem materiellen Vorzug eine vollkommene Beherrschung der künstlerischen Aufgabe zugesellt. Was nur unser Ohr erlabt, verrauscht auch wieder mit den Tönen, wodurch dieses Wohlgefallen erzeugt wurde, während der geistig belebte Vortrag unser Inneres mit einem Gewinn bereichert, der für die Veredlung unseres ganzen Wesens nicht ohne nachhaltigen Einfluß bleiben kann. Und in einem solchen Erfolge beruht der Segen der Kunst; wo dieser nicht erreicht wird, da sinkt sie zu einer müßigen Unterhaltung herab und verdient sonach nicht jene hohe Verehrung, die ihr als ein göttliches Geschenk von allen Gebildeten gezollt wird.

Nach diesem Princip wird es nicht schwer zu erkennen sein, wie wenig der angezogene Kritiker der Würde der Kunst und seiner Aufgabe entsprach, indem er dem Naturalismus so willig Lob spendete. Die Natur kann nicht entschädigen für den man-

gelnden Antheil der Kunst, noch diesen vergessen machen; sie kann nur das lebhafte Bedauern hervorrufen, daß so schöne Mittel keine edlere Verwerthung finden. Wenn der Kritiker damit zufrieden ist, daß der Baßvogel singt, wie der Vogel, der in den Zweigen wohnt, so kann man allerdings mit seinem Geschmacke nicht rechten, denn ein Jeder hat den seinigen und der Geschmack in der Kunst hängt von dem Bildungsgrade in derselben ab. Aber für ein Lob kann diese Aeußerung nicht gelten. Der Vogel ist ein unvernünftiges Thier, das zur Brunstzeit instinctmäßig pfeift und trillert, und dessen Töne, die mit unserer musikalischen Kunst nichts gemein haben, wohl unser Ohr ergötzen, aber uns nicht anders geistig anzuregen vermögen, als wenn wir sie symbolisch auffassen und selbst ein Geistiges hineinlegen. Die Kunst dagegen bedingt Eigenschaften, die nur dem Menschen gegeben sind; und wie eine schöpferische Leistung in derselben nur aus einer freien, bewußten und veredelten geistigen Thätigkeit hervorgehen kann, so vermag auch eine solche nur uns aus unserer alltäglichen Stimmung in eine geweihtere zu erheben. Wer also weiß, was die Kunst kann und soll, der wird auch für einen Baßvogel danken, der nicht mit künstlerischem Bewußtsein singt, sondern wie ihm der Schnabel gewachsen ist.

In einem andern Blatte fand ich folgende Bemerkung: „Herr H. sang die undankbare Partie des Tamino". Eine solche Aeußerung bezeichnet sprechend den Stand unserer heutigen Kritik, denn sie kann nur aus einer gänzlichen Begriffsverwirrung über dramatische Gesangskunst hervorgehen. Der Referent hält danach ohne Zweifel nur dann eine Opernpartie für dankbar, wenn der Sänger darin nach Herzenslust auf der Bühne herumrasen und tüchtig loslegen kann. Das ist nun allerdings in der Partie des Tamino nicht zulässig; aber ein kunstfertiger Sänger findet nichtsdestoweniger hinreichende Gelegenheit darin, sich nach allen Seiten hin in glänzender Weise zu zeigen, und bedaure ich einen jeden Darsteller dieser Partie, der soviel daran vermissen läßt, daß sie demzufolge als „undankbar" erscheinen kann. In der Dickleibigkeit freilich steht die Partie des Tamino ebenfalls gegen viele der neueren Opernrollen zurück und wenn die Kunst des Sängers in der Kraft und Ausdauer seiner Lunge bestände, möchte der Referent Recht haben. Wenn es jedoch auch darauf ankommt, schön und ausdrucksvoll zu singen, und Stimme, Schule und Vortrag zur Geltung zu bringen, dann zählt der Tamino zu den bedeutendsten

Opernpartien. Schon die erste Arie: „Dies Bildniß ist bezaubernd schön" verlangt einen durch und durch gediegenen Sänger und einen höheren Grad künstlerischer Bildung, als manche umfangreiche Schreipartie. Auch war diese Arie von jeher sowohl die Wonne aller wirklichen Sänger, indem sie darin alle ihre guten Eigenschaften mit einemmale zeigen konnten, wie das Entzücken aller musikgebildeten Ohren, so lange Trommeln, Becken und sonstige wilden Instrumente sie nicht für ein zartes Toncolorit abgestumpft hatten. Das große Recitativ im ersten Finale: „Die Weisheitslehre dieser Knaben 2c." erfordert gleichfalls einen declamatorischen Vortrag in höchster Vollendung und bietet auch nach dieser Seite hin dem Sänger eine Aufgabe, so bedeutungsvoll, wie die Opernliteratur nur irgend eine aufzuweisen hat. Außerdem hat der Sänger noch vielfach Gelegenheit, sich auszuzeichnen, und selbst die Darstellung bedingt mindestens einen guten Schauspieler, soll sie nicht weit hinter dem zurückbleiben, was darin gefordert wird. Birgt aber eine Opernpartie so viele Elemente in sich, zu deren genügender Ausführung die edelsten Eigenschaften eines wahrhaften dramatischen Sängers in Anspruch genommen werden, dann kann sie auch nie undankbar sein, wenn der Darsteller anders im Stande ist, diese Anforderungen genügend zu erfüllen. Zu jenen Partien gehört der Tamino allerdings nicht, die, wie man zu sagen pflegt, nicht umzubringen sind und worin jeder Tölpel einen Erfolg erringen kann, sobald er nur die nöthige Stimmkraft dazu besitzt. Sie verlangt vielmehr einen Künstler in der edelsten Bedeutung des Wortes, und ihre scheinbare Undankbarkeit kann daher nur in der Unfähigkeit des Darstellers oder der seltsamen Ansicht des Kritikers ihren Grund haben.

Jedenfalls ist eine solche Bemerkung nicht geeignet, falls der Sänger nicht einsichtsvoller ist als der Kritiker, den Ersteren für seine Aufgabe zu erhöhterem Eifer anzuspornen, denn was die Künstler für undankbar halten, wird bei der jetzt herrschenden Gesinnung in der Regel vernachlässigt.

Schließlich noch einige Bemerkungen über einen kritischen Bericht von Eduard Kulke in Nr. 10 der Neuen Musikzeitung, eine Aufführung des „Lohengrin" auf der Dresdner Hofbühne betreffend. Der genannte Kritiker aus Wien fand sich versucht, diese Aufführung mit der an der Wiener Hofoper zu vergleichen, ein Unternehmen, das ich ebenso natürlich als gerechtfertigt finde. Nur

wäre zu wünschen gewesen, daß er diesen Vergleich etwas eindringlicher abgefaßt hätte. Ist man nämlich gewohnt, an einen Gastdarsteller höhere Anforderungen zu richten, als an die einheimischen Mitglieder, so darf man dasselbe wohl mit Recht auch bei einem Gastkritiker thun. Dieser Anforderung entspricht Herr Eduard Kulke jedoch keineswegs. Was er über Tichatscheck und Ander sagt, ist weitgreifend und für ein eigentliches Urtheil viel zu unbestimmt gehalten. Auch mit der Bemerkung: daß Frau Bürde-Ney gegen Fr. Dustmann sehr im Schatten stehe und sich mit dieser nicht vergleichen lasse, ist nicht viel gesagt, am Allerwenigsten der beabsichtigte Vergleich gemacht. Doch das nur nebenbei, da ich mich keineswegs versucht fühle, das ganze Referat einer speciellen Betrachtung zu unterwerfen. Ich habe es nur mit einigen Ansichten des Herrn Kulke zu thun, die gegen principielle Berechtigungen der Sänger und Dirigenten eifern. Der darauf bezügliche Satz heißt, wie folgt: „Frau Krebs-Michalesi ist eine würdige „Repräsentantin der Ortrud, aber sie punktirt in ihrer Partie so „viel, daß ihre Leistung dadurch bedeutend beeinträchtigt wird. „Solche Punctationen sind, wenn sie sich so überwiegend geltend „machen, ein Attentat auf den Componisten, und es kann vom rein „ästhetischen Gesichtspunkte nur bedauert werden, daß man in der „Tonkunst ohne Weiteres solchen Frevel begehen kann, den man in „der Poesie gewiß nicht ungestraft wagen würde. Man denke sich „einen Darsteller im „Faust" oder „Wallenstein", der ganz andere „als die vom Dichter geschriebenen Verse declamirte. Allgemeines „Entsetzen und Mißfallen wäre unausbleiblich; aber Richard „Wagner oder irgend ein anderer Componist muß sich's gefallen „lassen, daß man in seiner Oper uns Dinge sagt, von denen er „nichts weiß, daß man uns verzierte Figuren vorsingt, die er nicht „componirt".

Gewiß bin ich mit Herrn Kulke einverstanden, daß es bedauerlich ist, in einer Oper melodische Wendungen zu hören, die von jenen des Componisten abweichend sind, und kann es Keiner in Abrede stellen, daß dieser dadurch in seinem geistigen Eigenthume verletzt wird. Die getreueste Wiedergabe dessen, was der Componist geschaffen, wäre daher unter allen Umständen wünschenswerth. Allein so richtig diese Ansicht im Principe sein mag, so wenig läßt sie sich immer in der Praxis durchführen. Die Schuld daran tragen im Allgemeinen zunächst die Componisten selbst, in-

dem sie theils in den Anforderungen an den Sänger das Normale überschreiten, theils in der Ausdehnung der Musikstücke über das wirksame Bühnenmaß hinausgehen. In beiden Fällen tritt dann allerdings die Nothwendigkeit gebietend ein, den Componisten in seinem eigenen Interesse in einzelnen Dingen zu verletzen, um sein ganzes Werk zweckmäßig zur Ausführbarkeit zu appretiren. Doch wir wollen bei der Begründung dieses rechtmäßigen Verhaltens Seitens der Bühne dem Componisten gegenüber beim „Lohengrin" bleiben, und zwar, was die angefeindeten Punctationen betrifft. Die Besetzung dieser Oper verlangt zwei Sängerinnen erster Qualität, und zwar beide im hochtragischen Fache, und mit großer, umfangreicher Stimme. Ein solches Dioskurenpaar findet sich indeß bei unserm fühlbaren Mangel an tüchtigen Sängerinnen nicht bei allen Bühnen und mochte wahrscheinlich auch in Dresden fehlen, als der „Lohengrin" dort zur Aufführung vorbereitet wurde. Für die Else trat zwar Frau Bürde-Ney ein, allein für die Ortrud, diese potenzirte Eglantine, hatte das Personal keine allen Bedingungen entsprechende Capacität, da man dieselbe weder der höheren Soubrette, noch der jugendlichen Sängerin für getragene Partien anvertrauen durfte. Nur Frau Krebs-Michalesi besaß die nothwendigen künstlerischen Eigenschaften, diesen Charakter zur vollen Geltung zu erheben; aber leider konnte sie nicht mehr über zwei Octaven Stimme gebieten, wie Wagner das verlangt. Die Direction hätte nun zwar auf Grund dieses Mangels die Oper gänzlich ruhen lassen können, bis ein glücklicher Zufall ihr eine geeignete Sängerin zugeführt; allein ich glaube nicht, daß die Freunde Wagner's mit dieser Maßnahme einverstanden gewesen wären, sie würden vielmehr darin eine unverzeihliche Feindseligkeit gegen Wagner erkannt haben. Auch gebot das Interesse der Bühne, das Verlangen des Publikums, die Aufführung der Oper, und so blieb unter obwaltenden Verhältnissen nichts Anderes übrig, als die Ortrud der Frau Krebs-Michalesi zuzutheilen. Die Empfängerin sieht ihren Part durch und gewahrt zu ihrem Schrekken, daß derselbe vielfach, nach der Höhe zu, die Grenze ihrer Stimme um einige Töne übersteigt, wodurch sie, die Unmöglichkeit erkennend, ihn in der Gestalt ausführen zu können, veranlaßt wird, die Uebernahme desselben zu verweigern. Was nun thun? Ein juristischer Grund, eine Sängerin zur Annahme einer Partie zu zwingen, welche ihre Kräfte übersteigt, liegt nicht vor; und da der

Kapellmeister ebensowenig befähigt ist, derselben für diesen Fall noch einige Töne an ihre Stimme anzusetzen, so bleibt gar nichts Anderes übrig, als ein Attentat auf den Componisten zu begehen, die Partie der Stimmlage der Sängerin zu accommodiren und dieselbe zu punktiren. Glaubt der Kapellmeister, diese Bedingung aus höheren Kunstrücksichten nicht erfüllen zu dürfen, so würde die Sängerin eine Thörin sein, ihrer Stimme unnatürliche Gewalt anzuthun und sich dem Publikum gegenüber zu prostituiren.

Wenn nun gleich gegen die Ansicht des Herrn Kulke: daß der Componist in seinem Werke ungefährdet bleiben soll, vom rein ästhetischen Gesichtspunkte aus durchaus nichts einzuwenden ist, so tritt doch, wie ersichtlich, die praktische Nothwendigkeit dagegen mit so gewichtigen Gründen auf, um eine jede andere Rücksicht dadurch zu einer secondären zu machen.

Es stellt sich hierbei aber zu gleicher Zeit heraus, wie wenig zutreffend der von Herrn Kulke gewählte Vergleich zwischen den Abänderungen in der Oper und denen im Schauspiel ist. Denn wenn eine Sängerin mit zweifellosem Rechte sagen darf: Diese Partie liegt mir da und dort zu hoch, ich kann sie also nur dann übernehmen, wenn die betreffenden Stellen, meiner Stimme gemäß, abgeändert werden, so ist ein ähnlicher Grund für die Abänderung der Verse im „Faust“ oder „Wallenstein“ nicht zulässig, da es mehr als lächerlich sein würde, wenn der Schauspieler behaupten wollte, er könne die Verse von Göthe oder Schiller nicht sprechen.

Doch wenden wir uns von dem allgemeinen Princip im Betreff vorgenommener Abänderungen zu dem vorliegenden Falle zurück. Gewiß giebt es, nach der neueren Benennung, musikalische Melodien, welche in sich einen so fest gegliederten Organismus haben, daß man nichts daran verändern kann, ohne das Ganze dadurch zugleich zu verstümmeln.

In solchen Fällen ist es dann zweckmäßiger, das ganze Musikstück zu transponiren, als zu punctiren, zumal die Charakteristik der Tonarten ohnehin von Vielen für eine Chimäre gehalten wird. Solcher Musikstücke indeß finden sich in Wagner's Opern bekanntlich nicht viele, und diese müssen selbstverständlich unverletzt bleiben; aber wo er nur, wie häufig, declamatorisch accentuirt, da kann ich es, bei aller Achtung für sein Autorrecht, nicht für einen Frevel erkennen, wenn das Intervall hie und da um eine Terze weniger steigt, als es vorgeschrieben ist. Der Sänger wird, ist er

anders mit der rechten dramatischen Kraft begabt, den Ausdruck intensiv um so Vieles zu erhöhen wissen, als er extensiv einbüßen mußte. Unter allen Umständen aber ist es ein bei Weitem geringeres Uebel, wenn das gute Gedächtniß des Herrn Kulke durch solche Punctationen gekränkt wird, als die Ohren des ganzen übrigen Publikums durch mißlungene Töne zu mißhandeln. Denn die Sängerin verdirbt sich dadurch nicht nur den Erfolg ihrer Leistung, sondern die hervorgerufene Mißstimmung äußert einen nicht minder nachtheiligen Einfluß auf die ganze Vorstellung.

Den Vorwurf angebrachter Verzierungen, den Herr Kulke der Frau Krebs-Michalesi macht, muß ich auf sich beruhen lassen, da ich nicht weiß, inwieweit derselbe begründet ist. Indeß auch darin darf man nicht zu rigorös sein. Es ist ein altes Recht des Sängers, an geeigneter Stelle eine angemessene Verzierung anzubringen, durch die der Wahrheit des Ausdrucks ein gefälliger Schmuck verliehen wird; und ist es wohl zu weit getrieben, dem Sänger die Anwendung eines Mordents, eines Doppelschlags, oder einer sinnreichen Fioritur in der Wagner'schen Musik zu verbieten, sobald eine solche Freiheit nicht als geschmackwidrig bezeichnet werden kann. Es ist gleichsam ein schuldlos schmeichelnd Wort, das kein musikalisch gebildetes Ohr beleidigt, aber für den Sänger einnimmt.

Mit den von Herrn Kulke bedauerten Kürzungen oder Strichen im „Lohengrin" verhält es sich ebenso wie mit den Punctationen; was hier die Nothwendigkeit erheischt, bestimmt dort die dramatische Wirkung. Hat der Componist an seinem Pulte schreibselig im Ganzen und Einzelnen sich über die bühnenmäßige Form ausgedehnt, so bleibt dem verständigen Dirigenten nichts Anderes übrig, als ihn mit dem Rothstifte auf das gehörige Maß zurückzuführen. Diese Striche werden in der Regel erst nach der ersten oder zweiten Aufführung der Oper vorgenommen, wenn es sich zur Evidenz herausgestellt hat, wo sich die theatralische Wirkung abschwächende Längen bemerkbar machten. Es sind seit Mozart gewiß nicht viele Opern gegeben worden, wo dies nicht, und in vielen Fällen, durch den Componisten selbst, geschah. Oft auch stellen sich bereits in den Hauptproben diese Uebel so unzweideutig heraus, daß man sie schon vor der Aufführung beseitigt, und zwar zum entschiedenen Vortheil des Werkes, weil der erste Eindruck desselben für die günstige Zustimmung des Publikums immer der

entscheidendste bleibt. Es ist also durchaus kein Act eigenmächtiger Willkür von Seiten des Dirigenten, denn was er thut, geschieht im wohlverstandenen Interesse des Componisten, da einem dramatischen Werke überhaupt, und einer Oper insbesondere, nichts so sehr schadet, als abspannende, ermüdende Längen. Ja, manche Oper wäre in der Form, wie sie vom Componisten geschrieben ist, gar nicht durchzubringen. Das Recht der Bühnenzweckmäßigkeit ist also nie ohne empfindlichen Nachtheil für das ganze Werk hintanzusetzen.

Dies wird auch Herr Eduard Kulke einsehen, und zu gleicher Zeit erkennen, daß der ästhetische Gesichtspunkt bei der Bühne nicht immer allein maßgebend sein kann und daß der erfahrene Praktiker noch andere Rücksichten zu nehmen hat, als die Befriedigung ästhetischer Beurtheiler.

Warum wird nicht leicht Einer an Mozart's Opern die Hand legen, um Kürzungen vorzunehmen? Weil der Meister die für die Bühne nöthige Form so straff und glücklich traf, daß sie ebenso, und nicht anders, sein konnte und durfte. Wenn neuere Componisten ihren praktischen Formensinn durch Erfahrung und Beachtung der vorhandenen Urbilder so weit ausbilden, um es ihm hierin gleichzuthun, so werden auch sie vor jeder Verstümmelung sicher sein; bis dahin dürfte aber der Rothstift wohl noch in Thätigkeit bleiben, und zwar zu Nutz und Frommen der Componisten und des Publikums.

In Berlin hat sich unter der Präsidentschaft des Dr. Hermann Zopf ein Verein zur Hebung der deutschen Oper constituirt. Ein solches Unternehmen ist bei unsern wenig tröstlichen Opernzuständen ein preiswürdiges und nimmt die lebhafteste Theilnahme aller Freunde der vaterländischen Oper in Anspruch. Auch mich erfüllt die Kenntnißnahme von diesem Verein mit besonderer Freude, und wünsche ich ihm von ganzem Herzen das beste Gedeihen und eine erfolgreiche Wirksamkeit. Aber gerade in Folge dieses aufrichtigen Wunsches sehe ich mich veranlaßt, meine Ansichten über die Intentionen des Vereins hier freimüthig auszusprechen, da es bei jeder Sache nicht genug ist, daß man Etwas will, sondern daß man auch klar darüber sein muß, was man will, um es zum Ziele führen zu können. Mir erscheinen die Hindernisse, welche sich bei ob waltenden Verhältnissen der Absicht des Vereines entgegenstellen, so

vielartig und so riesiger Natur, daß ich zur Stunde noch nicht einsehe, wie dieselben nur soweit hinwegzuräumen sind, um den eifrigsten Bestrebungen auch einen günstigen Erfolg zu sichern.

Nach erhaltener Mittheilung geht der Zweck der Opernacademie dahin, solche Opern, welche nach ihrem Urtheile werthvoll sind, aber den von Schwierigkeiten aller Art gehemmten Weg zur Bühne nicht finden können, in einem Concertsaal zur Aufführung zu bringen. Offenbar liegt hierbei der Gedanke zum Grunde, daß wenn das Publikum sich bei einer solchen Aufführung günstig dafür erklärt, die Bühnendirectionen sich moralisch gezwungen sehen sollen, der Oper ebenfalls den Weg zur Darstellung und weiteren Anerkennung zu öffnen. Ich will dahingestellt sein lassen, ob eine solche Conclusion nicht sehr precär ist. Unsere Bühnendirectionen befolgen überhaupt nicht oft ein künstlerisches Princip, und am Allerwenigsten eines, das auf die Förderung der nationalen Oper hinzielt, ihre Dispositionen haben daher auch weder einen bestimmten künstlerischen Plan, noch Zweck, unterliegen vielmehr nur persönlichen Rücksichten oder Neigungen. Dabei herrscht der Absolutismus noch in einer so ungeschwächten Weise bei ihnen, daß sie sich weder der Kunst, noch der Zeitrichtung, noch dem Publikum gegenüber für verantwortlich halten und also sich um die öffentliche Meinung auch nicht kümmern oder von derselben bestimmen lassen.

Wir haben noch erst andere Dinge in Erwägung zu ziehen, um uns durch diesen Zweifel schon schrecken zu lassen. Zuvörderst sei die Frage erlaubt: wer das Urtheil über die aufzuführenden Opern übernimmt? denn da solche Aufführungen, der damit verbundenen Schwierigkeiten wegen, sich nicht oft wiederholen dürften, so ist es auch von besonderer Wichtigkeit, daß man in der Wahl der dazu erkornen Opern wirklich das Würdigste treffe.

Fern sei es von mir, hiermit einen Zweifel an der Urtheilsfähigkeit der Vereinsmitglieder aussprechen zu wollen, ich will damit nur in Anregung gebracht haben, welche Eigenschaften zu der sichergehenden Begutachtung einer Oper erforderlich sind. Dazu gehören eine vollständige Einsicht in den rein musikalischen Theil derselben, der sich eine genauere Stimm- und Gesangkenntniß anzuschließen hat; sodann eine unfehlbare Sicherheit in der Beurtheilung des Textes und dessen bühnenmäßiger Construction, in der wirkungsvollen Bearbeitung desselben und dem richtig getroffenen Maße mit Inbegriff der praktischen Sceneneinrichtung. Hieraus

geht hervor, daß auch der beste Musiker zu einem solchen Urtheile nicht genügt, sondern ein bühnenkundiger und mit der Oper vertrauter Mann demselben zur Seite treten muß. Kritische Capacitäten solcher Gattung sind nach allgemeinen Erfahrungen aber überaus selten; da sie nichtsdestoweniger in einem Schiedsgericht über Opern unentbehrlich sind, soll sein Votum ein in allen Theilen zuverlässiges sein, so darf meine Frage wohl nicht als unstatthaft oder überflüssig zurückgewiesen werden.

Eine nicht minder wichtige Frage betrifft die Kräfte, durch die eine gewählte Oper zur Aufführung gelangen soll. Wie ich nämlich die Bühnenverhältnisse kenne, bezweifle ich aus mehrfachen Gründen, daß für solche Zwecke wirkliche Opernmitglieder zu gewinnen sind. Dieser Zweifel soll nun keineswegs den zweiten in sich schließen, als ob der Verein nicht über ausreichende gesangfähige Dilettanten zu verfügen hätte; indeß mein Bedenken ist selbst durch diese Voraussetzung nicht geschwächt. Bei einer Oper, ist sie recht gedacht, wird stets das dramatische Element zu seiner vollen Geltung kommen müssen, soll sie nicht ebensoweit hinter den Intentionen des Componisten, als der beabsichtigten Wirkung zurückbleiben. Der von dramatischer Regung gehobene Vortrag aber setzt nicht nur einen gewissen Grad von Keckheit, sondern auch Routine voraus: Eigenschaften, welche man bei Dilettanten nur höchst selten beisammen findet. Ja, diese Eigenschaften sind um so nöthiger, als dem Sänger die wirksame Unterstützung der Scene, des Costüms, der Gesticulation fehlt, sein freier Vortrag vielmehr noch durch das Notenblatt und die conventionelle Haltung gebunden wird. Und doch soll gerade der Zuhörer durch den belebteren Vortrag ins Verständniß des Drama's gezogen werden, da ihm der ganze scenische Apparat dafür abgeht. Aber selbst wenn diese Bedingungen von dem aufführenden Personal vollkommen erfüllt würden, was ich für außerordentlich schwierig halte, bleibt es immer noch eine gefahrvolle Procedur, ein für die Bühne geschriebenes Werk in einen Concertsaal zu verpflanzen, weil man es dadurch dem rechten Gesichtspunkte der Beurtheilung entzieht. Es könnte wenigstens sehr leicht kommen, daß eine Oper, welche sich bei der Aufführung im Concertsaal die Gunst des Publikums gewann, auf der Bühne herzlich langweilt, oder auch umgekehrt.

Dieser Punkt aber ist nach meinem unbefangenen Ermessen so überaus wichtig, daß er allein schon genügt, mir keinerlei prak-

tischen Nutzen von dem ganzen Unternehmen zu versprechen, wenigstens wird schwerlich der Erfolg dem Aufwand von Mühe und Kosten angemessen sein, und einige mißlungene Versuche dürften genügen, um alle Illusionen von zweckdienlicher Hebung der deutschen Oper auf diesem Wege für immer zu zerstören.

Meiner unmaßgeblichen Meinung nach könnte der Verein auf eingreifendere Weise im Interesse der nationalen Oper thätig sein. Dazu gehört nun vor Allem die klare Erkenntniß dessen, was derselben im Allgemeinen Noth thut, denn die eine oder andere Oper auf dieser oder jener Bühne zur Aufführung gebracht zu haben, damit ist im Grunde denn doch wenig gethan, da es sich, wie ich mich bereits im zweiten Hefte d. B. darzulegen bemüht habe, um eine gründliche Regeneration der Oper handelt und nicht um Beseitigung einzelner Uebelstände. Demzufolge muß auch der Verein, will er von seiner Mühe gedeihliche Früchte sehen, dem Uebel im Grunde beizukommen suchen. Danach wäre nun das Erste, was er zu thun hätte, daß er für einen in jeder Beziehung gelungenen Operntext sorgte, damit junge und unerfahrene Componisten nicht ferner ihre productive Kraft so zwecklos vergeudeten. Das geeignetste Mittel hierzu dürfte sein, wenn der Verein zu diesem Zwecke eine Aufforderung an Deutschlands Dichter ergehen ließe und einen namhaften Preis auf ein allen Anforderungen entsprechendes Opernbuch setzte. Natürlich müßte der Preis auch so bedeutend sein, daß die Dichter dadurch gereizt würden, sich der Mühe zu unterziehen, das unbedingt Nothwendige zu einer solchen Arbeit zu erlernen und sich bei sachkundigen Männern Rath zu holen, denn für den bisher üblichen Lohn dürften sie sich dazu nicht geneigt fühlen. Ist auf solche Weise dann wirklich eine Dichtung gewonnen, welche nach der sorgfältigsten Prüfung, wobei wieder ein bühnen- und opernkundiger Mann zu assistiren hat, als gelungen betrachtet werden kann, dann soll man sie einem im dramatischen Fache bereits erprobten Talente zur Composition unentgeltlich überlassen, oder wenn ein solches nicht vorhanden, auf das ein volles Vertrauen zu setzen ist, eine Concurrenz eröffnen, damit sich Mehrere daran versuchen. Ich kann zwar nicht verhehlen, daß bisher alle Preisausschreibungen noch sehr wenig glückliche Resultate geliefert haben und das unaufgeforderte, freie, aus innerstem Drange hervorgehende Schaffen immer den Vorrang behaupten wird; allein zur Dichtung von Operntexten haben sich

bisher so wenige namhafte Poeten herbeigelassen, daß eine Aufforderung der Art, wie oben angegeben, vielleicht dazu diente, eine größere Anzahl dafür empfänglich zu stimmen. Und ist dieser Zweck dadurch erreicht und das Interesse der Dichter für eine solche Aufgabe erregt, dann dürfen wir auch hoffen, durch eine thätige Betheiligung der Befähigteren endlich das zu erreichen, was uns vor allen Dingen Noth thut.

Ist auf diese Weise eine Oper gewonnen, auf deren günstigen Erfolg sich begründete Hoffnungen setzen lassen, dann hat der Verein seinen ganzen Einfluß aufzubieten, um sie auf einer bedeutenden Bühne mit den besten Kräften zur Aufführung zu bringen und darüber zu wachen, daß ihr in jeder Beziehung ihr volles Recht werde, auch die Theilnahme des Publikums dafür zu wecken und, falls die Oper eine günstige Aufnahme findet, andere Bühnen zu bestimmen, mit der Aufführung derselben nachzufolgen.

Noch halte ich für ersprießlich und für die Hebung der Oper von praktischem Nutzen, daß der Verein eine kritische Instanz schaffe, vor der alle wahrhaften Interessen derselben vom strengsten künstlerischen Standpunkte aus beurtheilt werden; denn in den Dingen, welche zur richtigen Erkenntniß aller Opernangelegenheiten gehören, giebt es soviel aufzuklären, zu berichtigen, zu festen Principien zu erheben, daß eine solche Wirksamkeit ebenso dringend nöthig als wünschenswerth ist.

Doch trotz dieser angedeuteten Thätigkeit des in Rede stehenden Opernvereines, kann ich mir einen solchen Vortheil nicht davon versprechen, wie ihn dessen Begründer vielleicht hoffen mögen; aber es liegt wenigstens die Möglichkeit darin, ihre Bemühungen alsdann nicht gänzlich ohne Erfolg zu sehen, während die erwähnte Absicht der Opernaufführungen in einem Conzertsaal mir von gar keinem oder einem durchaus problematischen Nutzen erscheint.

Es ist im ersten Hefte d. B. andeutungsweise von mir gesagt worden, daß in der freiwilligen Wahl der Gesangstücke, welche ein Sänger in einem Concerte bringt, sich der Grad seiner musikalischen Bildung und seines Geschmackes offenbare, und ist dieser Gegenstand wohl wichtig genug, um ihm eine ausführlichere Betrachtung zu widmen. Der Concertsaal ist derjenige Ort, in dem man nicht nur

stets den gebildetsten Theil des musikliebenden Publikums zu finden pflegt, sondern in dem man auch den Anspruch erheben kann, nur das Gediegenste und Beste unserer musikalischen Literatur zu hören. Es ist also derjenige Ort, in dem der feine musikalische Geschmack seine Richtung und seine Läuterung empfangen soll. Da nun unsre Concertinstitute von Verhältnißen und Umständen nicht in gleicher Weise abhängig sind wie die Bühnen, so ist es als ihre erste Pflicht zu bezeichnen, dieser Anforderung aufs Strengste zu entsprechen. Wie wenig indessen dies Kunstprincip im Allgemeinen beachtet wird, bezeugen die Programme der meisten deutschen Concerte, welche vielmehr eine Principlosigkeit verrathen, die weder dem gesteigerten künstlerischen Bewußtsein unsrer Zeit entspricht, noch dazu dienen kann, das Publikum zu einem durchaus edlen und ernsten Kunstgenuß heranzubilden.

Der Einwand: daß einem gemischten, in seiner Bildungsstufe verschiedenartigen Publikum auch ein Gemisch von Tonstücken vorgeführt werden müsse, damit möglichst Alle dabei ihre Rechnung fänden, wäre ebenso unwürdig, als haltlos. In der Kunst soll man Ein- für Allemal stets dem Höchsten nachstreben, denn darin beruht ihr unaussprechlicher Segen, und wer einen Concertsaal besucht, um desselben theilhaftig zu werden, soll ihn mit denselben Gefühlen betreten, mit denen man eine Kirche betritt, und dort nichts Anderes wünschen und erwarten, als eine geistige Weihe, die ihn sittlich veredelt und erhebt. Zudem muß es doch eine Stätte geben, wo die heilige Kunst der Mißhandlung entzogen und in ihrer keuschen Reinheit cultivirt und verehrt wird, und diese kann bei obwaltenden Verhältnissen keine andere sein, als der Concertsaal. Außerdem noch haben die Concert-Directionen die unerläßliche Pflicht, alle neuen Schöpfungen von ausgesprochener oder nur andeutender Bedeutung zur Aufführung zu bringen, einestheils, um dem musikalischen Fortschritt stets die Bahn offen zu halten, und anderntheils, um dem Componisten die nothwendige Gelegenheit zu bieten, an seinem Werke zu lernen, und bleibt eine jede Direction hinter ihrer Aufgabe zurück, wenn sie diese Bedingungen zum Nachtheile der künstlerischen Entwickelung unerfüllt läßt. Der Künstler hat ein vollgültiges Recht auf die Theilnahme seiner mit ihm lebenden Generation, für welche er zunächst strebt und schafft, und es ist ein Raub, ihm die Mittel zu versagen, sich solche Theilnahme zu erwerben; aber auch das Publikum hat ein gleiches Recht, die Vorführung solcher Werke zu

verlangen, in welchen sich der Geist seiner Zeit offenbart, um sich selbst darin wiederzufinden und zu erkennen.

Hieraus geht hervor, daß eine Concert-Direction sich keiner musikalischen Richtung ausschließlich zuwenden darf, vielmehr vorurtheilsfrei Allem eine gleiche Aufmerksamkeit und Förderung schenken muß, wenn es sich derselben nicht durch eigene Unwürdigkeit entzieht.

Von diesen angeführten Anforderungen finden wir indeß im Allgemeinen nicht viele erfüllt. Wohl muß zugestanden werden, daß die größeren Orchesterwerke, die man zu hören pflegt, meist dem edleren Geschmacke entsprechen und einer höheren Richtung folgen. Es haben in dieser Gattung der musikalischen Kunst seit Vater Haydn alle Meister von Gottes Gnaden so viel des Herrlichen geschaffen, daß es mehr als Ungeschicklichkeit verriethe, in der Wahl desselben fehlzugreifen. Aber diese Fülle von Werken höchststehender Art verleitet auch manche Concert-Directionen zu jener Bequemlichkeit, welche theilnahmlos bei jüngeren Bestrebungen bleibt und ihnen die Schranken verschlossen hält, wodurch ihnen zugleich die Möglichkeit entzogen wird, bei ihren Zeitgenossen Geltung und in derselben einen Sporn zu erhöhterem Streben zu finden. So preiswürdig es daher auch immer sein mag, an dem Bewährten festzuhalten, um es sowohl dem Verständniß, als der Liebe des größeren Publikums immer näher zu bringen, so kann doch damit eine Concert-Direction sich nicht der Pflicht für entbunden erachten, auch dem Neuen die aufmerksamste Beachtung zu schenken und alles das ebenfalls dem Publikum vorzuführen, was durch deutliche Anzeichen des Talentes ein vollgültiges Recht darauf hat. Will sie damit warten, bis etwas dem älteren vollkommen Ebenbürtiges erscheint, so verkennt sie nicht nur, wie ausschweifend alsdann ihre Ansprüche sind, sie vergißt auch, welche wunderbaren Phasen der Entwickelung ein junges productives Talent durchmachen kann, wenn ihm die nothwendige Gelegenheit dazu geboten wird, — und diese ist eben keine andere, als daß er seine eigenen Werke höre und gleichsam daran höher klimme.

Einem solchen Principe steht schon unser musikalisches Coteriewesen hindernd entgegen, und anstatt daß die Concert-Directionen sich bei der Wahl ihrer aufzuführenden Werke lediglich durch künstlerische Rücksichten sollten bestimmen lassen, wirkt ihre persönliche Neigung in allzu sichtlicher Weise darauf ein. Der näheren Bezeichnung bedarf es um so weniger, als die Musikzeitungen schon oft genug darauf hingewiesen haben.

In Beziehung auf die Instrumental-Solostücke ist nun zwar erfreulichst hervorzuheben, daß das Virtuosenthum in den letzten Jahren sich einer besseren musikalischen Richtung zugewendet hat und es schon bereits zu den selteneren Fällen zu zählen ist, wenn Concertpiecen von einer so armseligen Dürftigkeit des Inhaltes gehört werden, wie sie noch vor zehn bis zwanzig Jahren in überwiegender Mehrzahl geboten wurden. Es hieße denn doch schon den Geschmack des Publikums verhöhnen, demselben jetzt noch jenes musikalische Schellengeläute vorzuklingeln, das so leer an wirklichen musikalischen Gedanken ist, als der Sack eines Bettlers an Fasanen, wenn sie nicht gestohlen sind. Aber die Virtuosen sind ebensowenig schon zu jener künstlerischen Erhebung gekommen, welche sie stets das Beste zu ihrem Vortrage wählen ließe, um in der geistvollen Ausführung desselben einen ehrenvolleren Erfolg zu erstreben, als früher mit der eitlen Fingerfertigkeit erreicht werden konnte. Immer noch können sich die wenigsten der Virtuosen auf jener künstlerischen Höhe halten, welche ausschließlich das Gute bringt, in den meisten Fällen bewirken sie neben diesem mit einem sogenannten Bravourstück die rein sinnliche Aufregung der Zuhörer, um sich den zweifelhaften Lohn einer tobenden Beifallsspende damit zu erobern. Künstler, wie Joachim, der, soviel mir bekannt ist, nie etwas seiner Unwürdiges spielt, gehören noch zu den Ausnahmen.

Die höchste Begriffsverwirrung und Geschmacklosigkeit in der Wahl der Concertpiecen finden wir indeß bei den Sängern, und darin zeigt sich unzweideutig, wie wenig Nachdenken sie ihrer Kunst widmen und wie weit ihr künstlerischer Standpunkt hinter den Ansprüchen der Zeit zurückbleibt. Der Concertsaal ist die Arena für den eigentlichen Kunstgesang. Die methodisch höhere Gesangsbildung, der geläuterte Geschmack sind also diejenigen Eigenschaften, die hier entschieden in den Vordergrund zu treten haben, während die dramatischen Vorzüge eines Sängers erst in zweiter Reihe zur Geltung kommen. Hiermit will ich aber nicht etwa verstanden wissen, als ob unter höherer Gesangsbildung nur die technische virtuose Fertigkeit begriffen sei, denn diese spricht sich ebenso deutlich in dem breiten, getragenen Gesange aus. Ebensowenig ist damit gemeint, daß das Dramatische in einem Concertsaal nicht zulässig sei und die Oper sonach davon ausgeschlossen sein müsse; es sollen nur solche Piecen gewählt werden, welche in sich eine abgegrenzte, geschlossene Verständlichkeit bieten und nicht erst aus dem Zusam-

menhange mit dem übrigen Theil der Oper oder aus der Scene ihre Erklärung finden. Demnach haben, außer jenen Arien, welche eigends für den Concertvortrag geschrieben sind, beispielsweise die meisten der Mozart'schen Arien, welche für Monologe gelten können, ihre volle Berechtigung. Dasselbe gilt von verschiedenen Arien Spohr's und Anderer, welche in der Arienform überhaupt Mozart gefolgt sind. Ingleichen eignen sich die Balladen, Liederchclen, als der „Liederkreis" von Beethoven, einzelne geistvolle Lieder von Schubert, Schumann, Mendelssohn, Löwe, Franz, und Andern, zu Concertvorträgen, denn alle diese Aufgaben erfordern eine höhere Gesang- und künstlerische Bildung, und ihre gelungene Lösung setzt einen gediegenen Sänger voraus.

Darauf beschränken sich unsere Sänger aber keineswegs, sie überschreiten vielmehr in unverständiger Weise diese nothwendigen Grenzen nach beiden Richtungen hin und wählen häufig entweder solche Stücke, welche durchaus nur auf die Bühne gehören, oder solche, welche in ihrem musikalischen Gehalt weit hinter den Anforderungen zurückbleiben, die man in einem Concertsaal zu suchen berechtigt ist.

Einige Beispiele der zuerst genannten Gattung werden meine Meinung zu deutlicher Anschauung bringen.

Ich nenne zuerst die große Arie der Rezia aus Oberon: „Ocean, du Ungeheuer", als ein beliebtes Concertstück. Wer die genannte Oper, und folglich auch die Situation, nicht kennt, in der diese Arie gesungen wird, dem muß nothwendig das Ganze als ein unverständliches musikalisches Conglomerat erscheinen, weil eine Idee die andere in derselben ohne inneren geistigen Zusammenhang ablöst und sie demnach nicht geeignet ist, durch sich selbst die volle Verständlichkeit zu geben. Diese erst erwächst aus der Scene, denn aus ihr ist die musikalische Behandlung der Arie hervorgegangen. Der sturmbewegte Ocean, der Aufgang der Sonne, das heransegelnde Schiff der Piraten, der Schleier der Rezia, kurz Alles, was zur scenischen Situation gehört, sind zum Verständniß der Arie durchaus nothwendige Dinge. Fast zu gleicher Nothwendigkeit erhebt sich, daß die Sängerin bei dieser Arie agire; es ist nicht möglich, die vielfach dramatischen Erregungen, welche darin enthalten sind und in entschiedenen Gegensätzen wechseln, in steifer conventioneller Haltung mit dem Notenblatte in der Hand zur voll-

kommenen Geltung zu bringen; die körperlichen Bewegungen, der Ausdruck in den Mienen müssen diese Erregungen verdeutlichen und erhöhen. Wo diese Bedingungen fehlen, da bleibt die Arie, als solche, nicht allein ein musikalisches Unding, auch der Vortrag kann nimmer die Absicht des Componisten erreichen. Es ist daher ebenso unpassend, als unverständig, Stücke zu einem Concertvortrag zu wählen, welche aufs Innigste mit der Scene zusammenhängen und, von ihr losgerissen, des rechten Verständnisses entbehren, wenn der Zuhörer sich diese nicht mit lebhafter Phantasie vergegenwärtigt.

Die vielgesungene Arie der Agathe in Weber's „Freischütz" ist principiell ebensowenig zu einem Concertvortrag geeignet, wenn auch derselben der Umstand zu statten kommt, daß nachgerade fast ein jeder musikalische Mensch den Freischütz aufs Genaueste kennt, und sich also auch mit leichter Mühe in die Situation zu versetzen vermag. Nichtsdestoweniger finden die vorhin ausgesprochenen Gründe auch auf diese Arie ihre volle Anwendung; auch hier ist das ganze scenische Beiwerk und das Spiel der Sängerin zur Verständlichkeit und Wirkung derselben unerläßlich.

Nicht günstiger verhält es sich mit der Arie der Leonore aus „Fidelio". Der Zuhörer muß aus dem vorangegangenen Duett zwischen Pizarro und Rocco bereits erfahren haben, warum es sich handelt, um die tiefe Empörung der Leonore im Beginn des Recitativs zu begreifen und zu würdigen. Er muß das hoffende, muthige, opferfreudige Weib in seinem heldenmüthigen Entschlusse sehen, um das Wogen und Wallen seines Herzens im Allegro nachzuempfinden. Die schön geschmückte Concertsängerin mit dem üblichen Blumenstrauße in der Hand und der liebenswürdigen Miene zerstört alle Illusion.

Ueber die Wahl solcher Stücke, wie das Bettellied der Fides in Meyerbeer's „Propheten" und der Schattentanz aus „Dinorah", bedarf es keiner weiteren Erörterung, sie kann mit dürren Worten als einfältig bezeichnet werden.

Das Angeführte wird genügen, um meine ausgesprochene Meinung zu bestätigen, wie weit unsere Sänger die Grenzen der eigentlichen Concertmusik überschreiten, wenn sie solche Opernstücke derselben einreihen, welche entweder nur im Zusammenhange mit dem übrigen Theile der Oper ihre Bedeutung haben, oder so eng mit der Scene verbunden sind, daß sie, getrennt von ihr, Sinn und Verständlichkeit verlieren. Ein einsichtsvoller Künstler aber

soll sich solcher Dinge bewußt sein und so wichtige Bedingungen für seine Leistungen nicht verkennen oder gedankenlos unberücksichtigt lassen.

Bei Weitem schlimmer noch steht es um den Liedervortrag in Concerten. Welcher Plunder wird nicht oft einem Publikum geboten, bei dem man Bildung und musikalische Intelligenz vorauszusetzen hat! Lieder, welche man nur aus verjohlten Kehlen von Drehorglern und Harfenistinnen in Bierschenken und auf Jahrmärkten hören sollte, werden an dem Orte vorgetragen, wo sich die Repräsentanten des feinen Geschmacks versammeln, um sich durch einen edlen Kunstgenuß zu erheben.

Freilich darf ich zur Satisfaction unserer Sänger den leidigen Umstand nicht verschweigen, daß diese ausgewählte Gesellschaft nicht selten gerade bei solchen Bänkelsängereien in Entzücken geräth, statt dieselben mit Ernst und Unwillen entschieden zurückzuweisen, und also selbst jede Schranke aufhebt, durch die der Geschmacklosigkeit gewehrt werden könnte, ihr vielmehr den willigsten Vorschub leistet.

Aber wenn die sogenannte Bildung flach und fade genug ist, das Schlechte zu goutiren, dann hat zunächst die Concert-Direction einzutreten und zu verhüten, daß nicht solche Musikstücke zum Vortrag kommen, die mit den höheren Anforderungen der Kunst in einem directen Widerspruche stehen, denn hierin giebt sich nicht allein der Grad ihrer eigenen künstlerischen Bildung kund, sondern es entscheidet auch zugleich die Frage, ob sie würdig und berechtigt ist, eine Kunstanstalt zu leiten.

Endlich aber, wenn auch die Concert-Direction nicht ihre Pflicht erkennt, so soll sich der Sänger vor jeder geistigen Entwürdigung aufs Aengstlichste selber hüten und nicht um einen Beifall buhlen, der weder ihn, noch sein Auditorium, ehren kann. Er soll vielmehr stets nur das Beste wählen, um sich selber und der Würde der Kunst genug zu thun, und zugleich um seine Achtung und seine Scheu vor einem gebildeten, richtenden Publikum an den Tag zu legen. Er soll stets eingedenk sein, wie schwer das tiefere Kunstverständniß zu erringen ist, und seinen hohen Beruf darin erkennen, daß er nach Kräften das Seinige dazu beitrage, dasselbe zu fördern und den Geschmack für das Edlere mehr und mehr verbreiten zu helfen, um die Kunst in ihrer Wirkung so segensreich zu machen, als sie es ihrem Wesen nach sein kann

und sein soll. Wer leichtsinnig auf diese herrliche Mission verzichtet und sich um eitlen Lohnes willen herbeiläßt, dem Publikum in seinem niedern Geschmacke zu fröhnen und es auf wohlfeile Art zu unterhalten, der hat keinen Begriff von der Heiligkeit der Kunst, der ist nicht erfüllt von jenem sittlichen Ernst, ohne welchen er nicht werth ist, ein Apostel der Kunst zu sein.

Es ist gewiß bemerkenswerth, daß wir Deutschen nicht wie andere Nationen, ein gemeinsames patriotisches Volkslied besitzen, sondern uns gelegentlich des französischen zu unnatürlichem Rausche bedienen und bei officiellen Feierlichkeiten für König und Vaterland des englischen.

Wenn wir uns nun mit Recht nachrühmen dürfen, das musik- und liederreichste Volk der Welt zu sein, so muß diese unnatürliche Entbehrung allerdings einen tieferen Grund haben. Dieser nun kann kein anderer sein, als: daß wir Deutschen keine einige, kirchlich und politisch geschlossene Nation bilden, daß wir nicht von gemeinsamen Interessen getragen, nicht von einem heiligen Bande der Vaterlandsliebe, — ich meine des großen deutschen Vaterlandes, — umschlungen werden, daß wir nicht mit freudigem Stolze sagen können: Wir sind Deutsche! Und während in Cultur, Intelligenz, Sitten, Treue, Rechtlichkeit, Ernst des Lebens und Strebens, Tiefe des Gemüths, wir anderen Nationen vorleuchten können, bieten wir in unserer Zerstückelung, in unseren sich durchkreuzenden und widerstrebenden Zuständen ein wenig erfreuliches Bild. Wird aber einst jene herrliche Stunde kommen, in der alle Herzen des großen Deutschen Volkes in einer Liebe zusammenschlagen, ein Gesetz, ein Recht uns schirmt und schützt, die freieste Entwickelung unsere Kräfte weckt und hebt, alles Sinnen und Trachten auf ein einziges Ziel gerichtet ist, Einer für Alle fühlt und handelt und Alle für Einen, dann wird auch in einem hochklingenden rauschenden Hymnus diese Gesinnung ihren entsprechenden Ausdruck finden, und wir musikalisch Reichen nicht mehr nöthig haben, bei viel Aermeren ein patriotisches Lied zu borgen, das unsere Sympathie doch nun und nimmer haben kann, weil es nicht aus unseren Herzen geboren wurde.

Druck: Pansa'sche Buchdruckerei (Giesau & Otto) in Magdeburg.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schmidt, Heinrich,

Gesang und Oper kritisch-didaktische Abhandlungen in zwanglosen Heften

Bd.: 3

Magdeburg (1862)
Mus.th. 3040-1/7
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599441-6